ROGIER VAN DER WEYDEN

DER MEISTER VON FLEMALLE

THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland02frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
II

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

ZWEITER BAND

MCMXXIV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

ROGIER VAN DER WEYDEN UND DER MEISTER VON FLÉMALLE

MCMXXIV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.2
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXIV BY PAUL CASSIRER · BERLIN

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Der Weg zu Rogier 11

Rogiers Madonnen in Halbfigur und Bildnisse 32

Die Persönlichkeit Rogiers und seine Gestaltungsweise . . . 44

Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Jacques Daret 55

Schlußfolgerungen und Vermutungen über das Verhältnis Rogiers zum Flémalle-Meister 76

Zeichnungen, Tapisserien und Stickereien 81

Rogiers Wirkung 86

Bilderverzeichnisse 90

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 139

VORWORT

DER Autor soll die Mühe des Aufstiegs allein tragen, den Leser nur das Vergnügen der Aussicht genießen lassen. Wenn dies ginge. In diesem Falle geht es nicht. Ich habe Bilder geprüft und das Hin und Her sich widersprechender Behauptungen aus Büchern kennengelernt, schließlich mir eine Vorstellung geformt und könnte nun das Ergebnis vortragen als den »ermittelten Tatbestand«. Da jedoch diese Vorstellung, wie sie stets in Fluß und Wandlung gewesen ist, in Fluß und Wandlung bleiben wird — nach meiner Furcht und meiner Hoffnung —, fühle ich die Verpflichtung, den bedauernswerten Leser an der Arbeit teilnehmen zu lassen, ihm eine Kontrolle zu ermöglichen. Er soll sehen, wie ich zu einer Anschauung gelangt bin, und darüber urteilen, was sie wert sei. Mit dieser Absicht habe ich den Stoff geordnet; mein Text geht den Weg der Forschung, nicht den des historischen Geschehens.

Es gilt, zwei niederländische Meister kennenzulernen, die gleichzeitig mit Jan van Eyck und in der folgenden Zeit an der Herrschaft waren. Ich stelle sie nebeneinander und gegeneinander. Sodann gilt es, das Verhältnis dieser Meister zueinander aufzuklären. Von diesem Verhältnis hängt viel ab. Ehe es nämlich nicht aufgeklärt ist — und ich vermag es nicht völlig aufzuklären —, kann der Ursprung des einen und anderen Meisters nicht beleuchtet werden. Da ich nun erst die Persönlichkeiten auf die Beine stelle, ehe daß ich ihr Verhältnis zueinander erwäge und messe, kommt der Anfang

an das Ende als ein problematischer und hypothetischer Ausklang. Die gesamte Wirrnis der Meinungen bringe ich nicht vor den schonungsbedürftigen Leser. Vieles habe ich verworfen und ausgeschieden. Die Ergebnisse der älteren Forschung findet man am vollständigsten, leider unübersichtlich, beieinander in der französischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle—Les anciens peintres Flamands mit Noten von Alex Pinchart und Ch. Ruelens, Brüssel, Paris 1862, 1863 (zitiert: Crowe — Cavalcaselle). In der neueren Literatur bieten mehrere Aufsätze von G. Hulin (de Loo) im Burlington Magazine und an anderen Stellen die wertvollste Hilfe. Ertragreich bleibt Friedrich Winklers Buch: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Straßburg, Heitz 1913 (zitiert Winkler) mit seiner Fülle von Beobachtungen über Bilder und über Beziehungen zwischen Bildern. Mit unermüdlichem Jagdeifer werden hier die Kompositionen verfolgt. Nicht ganz so zuverlässig wie die Hinweise auf Motivzusammenhänge sind die Aussagen über Kunstwert und Zustand, immerhin höchst beachtenswert.

Dem organischen Gedeihen der Erkenntnis, das durch Hulin und Winkler gefördert worden ist, stellen sich immer wieder hemmende Widerstände entgegen. Nämlich einmal das stetige Mit- und Dreinreden Unbefugter, die mit lautem Ausrufen falscher Beobachtungen die zaghafte Rede der wenigen Befugten übertönen. Dann die Sorglosigkeit der Kompilatoren, die jeweils die letzte ihnen bekannt gewordene Ansicht dem harmlosen Leser als »gesicherten Tatbestand« vortragen. Das dritte Hindernis ist die advokatenhafte Einführung neuer Thesen, die »Beweisführung«, bei der die Argumente pro betont, die contra verschwiegen werden. Der Wille zum Studienerfolg ist zumeist stärker als der Wille zur Wahrheit. Aus dem Glücksfund einer neuen Beobachtung will der Gelehrte möglichst

viel herausschlagen an bedeutsamer Folgerung. Ein häufiger Fall liegt so: zwei Bilder zeigen so viel Übereinstimmung, daß ein Zusammenhang zwischen ihnen evident wird. Der beglückte Beobachter zieht sogleich die alternative Folgerung: entweder hat der Maler A den Maler B kopiert, hat von ihm gelernt, ist sein Schüler oder das Umgekehrte trifft zu. In Wahrheit ist diese Alternative zumeist nicht gegeben, besonders nicht in dem Material, das wir hier zu entwirren haben. Vielmehr ist der Wahrscheinlichkeitsrechnung nach zu erwarten, daß A und B eine gemeinsame Quelle hatten, aus der sie nicht einmal direkt, sondern mittelbar schöpften. Hier ist der Irrtum sicherlich einfacher als die Wahrheit. Und wo ausnahmsweise völlige Aufklärung gelingt, überrascht die Kompliziertheit des Resultats.

Wichtiger als der einzelne Nachweis in Winklers Buch mit der oft unsicheren Folgerung daraus ist das statistische Gesamtresultat: die Einsicht in die Arbeitsmethode der niederländischen Werkstätten, die Vorstellung von dem Wandern der Motive.

Meine Ansichten über die einzelnen Werke sind in den »Verzeichnissen« niedergelegt, in den darstellenden Text habe ich nur Beispiele aufgenommen, Wegweiser, Meilensteine, Eckpfeiler, also Monumente, die zur Schilderung der Meister und ihrer Entwicklung als Zeugnisse wertvoll oder unentbehrlich zu sein scheinen.

Die Nummern am Rande des Textes weisen auf die Verzeichnisse hin.

DER WEG ZU ROGIER

DER Zugang zu Rogier van der Weyden verläuft eng und gewunden. Kein einziges Gemälde weist sich durch eine Inschrift aus als sein Werk, und, streng genommen, ist auch keines unzweifelhaft mit einer Urkunde verbunden, die seinen Namen nennt.

Die Persönlichkeit tritt verdoppelt auf in van Manders* Reihe der Viten, da hier zuerst ein »Rogier van Brugghe« als ein Schüler Jan van Eycks genannt wird, dann aber ein »Rogier van der Weyde, schilder van Brussel«. Van Mander hat sich geirrt, wie neuerdings fast überall angenommen wird. Immerhin ist solcher Irrtum seltsam und schwer zu erklären. In Brüssel und in Brügge scheint van Mander auf eine Rogier-Tradition gestoßen zu sein. Vielleicht war der in Brüssel urkundlich als der Stadtmaler nachweisbare Meister eine Zeitlang in Brügge tätig. Jedenfalls waren Schöpfungen von seiner Hand in Brügge zu sehen. Dürer** bewunderte ja dort zu St. Jacob »Köstliche Gemälde von Rudiger« wie auch im Kaiserhaus »Rudigers gemalt Capelln«. Vaernewyck*** berichtet: »die stadt van Brugghe is verschiert niet alleene in die kerken maer ook in die huysen van . . . meester Rogiers . . . schilderie«.

In den Urkunden dreier Städte, nämlich Tournai, Brüssel und Gent, taucht der Name auf. So geneigt wir nun sind, alle diese Eintragungen

---

* Floerkes Ausgabe, S. 48 u. 72.

** Lange u. Fuhse, D.' schriftl. Nachlaß, S. 156.

*** Historie van Belgis (1568), S. 133.

auf eine Person zu vereinigen, zumal da es sich ja um einen seltenen und ungewöhnlichen Namen handelt, fügt sich die Erwähnung* eines »Roegere van Bruesele«, der 1414 Freimeister zu Gent wurde, den übrigen Urkunden zeitlich so wenig ein, daß sie als auf einen anderen und älteren Meister bezüglich ausgeschieden worden ist. Die Ermittlungen in Tournai und Brüssel lassen sich allenfalls miteinander vereinigen zu dem Gerüst einer Biographie. Geboren in Tournai um 1400: dieses Datum steht in allen Büchern und Katalogen, hat dadurch Traditionsgeltung gewonnen. In Wahrheit ist das Geburtsjahr unbekannt. Bekannt ist nur, daß Rogier 1427 bei Robert Campin zu Tournai in die Lehre trat und 1432 dort das Meisterrecht erwarb, ferner, daß er 1435 bereits einen achtjährigen Sohn hatte, mithin 1426 verheiratet gewesen sein muß. Die Urkunden lauten: Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil CCCC vingt-six, et fu son maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec soudict maistre — dann: Maistre Rogier de le Pasture natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessus dit (1432)**.

A. J. Wauters*** wendet sich gegen die Glaubwürdigkeit der ersten Urkunde und kann sich dabei berufen auf die Seltsamkeit des Datums. Rogier war 1427 nicht mehr im üblichen Lehrlingsalter, und überdies nennt ihn eine andere Urkunde schon am 17. November 1426 »maistre«. Damals wurden ihm vom Magistrat der Stadt Tournai 8 lots Wein angeboten. Also eine Ehrung oder Ent-

* Crowe — Cavalcaselle II, S. CXXVII (Ruelens).

** M. Genard, Luister van S. Lucas gilde, Antwerpen 1856, S. 27.

*** Burlington Magazine XXII S. 75 ff.

lohnung für irgendwelche Dienste ein Jahr vor Beginn der Lehrlingszeit! Stand aber Rogier 1427 nicht im üblichen Lehrknabenalter, so kann er damals ebensowohl 37 wie 27 Jahr alt gewesen sein, und wir können das Geburtsdatum nicht festlegen.

Bezieht man, wie es gewöhnlich geschieht, diese Urkunden auf ein und dieselbe Persönlichkeit, so mag man sich ausmalen, daß Rogier zuerst ein anderes Gewerk als das der Maler ausgeübt habe, etwa Bildhauer oder Goldschmied gewesen sei, bevor er sich — 1427 — in Campins Werkstätte begab. Stößt man sich aber an der Diskrepanz der urkundlichen Daten und bezweifelt* die Identität der hier und dort genannten Personen, so fällt das Gerüst der Lebensgeschichte ein, und im besonderen müssen wir die Folgerungen fahren lassen, die an den Zusammenhang des Brüsseler Stadtmalers mit Robert Campin geknüpft worden sind.

Früh scheint Rogier mit Brüssel in Beziehung getreten zu sein. Die Frau, die er vor 1426 heiratete, Elisabeth Goffaerts, war Brüsseler Herkunft. Bald nach 1432, jedenfalls vor 1435 machte er sich in Brüssel seßhaft und wurde zum Stadtmaler bestellt. Um 1435 wird er in Brüssel als Empfänger einer Rente erwähnt, die er von der Stadt Tournai zu empfangen habe, und damit bestätigt sich erfreulich die Identität der hier und dort genannten Meister. Vom 2. Mai 1436 liegt ein Beschluß der Brüsseler Stadtregierung vor, das Amt des Stadtmalers nach dem Ableben Rogiers nicht wieder zu besetzen. Dies klingt seltsam, da der Stadtmaler keineswegs bei hohen Jahren war und das Amt erst kurze Zeit innegehabt haben kann.

Weitere Eintragungen zeugen dafür, daß Rogier in Brüssel eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Er starb in dieser Stadt am 16. Juni 1464. Seine Nachkommenschaft bleibt in Brüssel. Die Lücken

* Dazu neigt Winkler, S. 195, Note 1.

zwischen den Brüsseler Eintragungen sind groß genug, Reisen und Tätigkeit an anderen Orten, etwa in Löwen, Brügge, Tournai oder Dijon, möglich erscheinen zu lassen. Eine Reise nach Italien in der Zeit um 1450 wird durch Facius* — sehr früh, noch zu Lebzeiten des Malers — bezeugt. Rogerius Gallicus insignis pictor sei im Jubiläumsjahr nach Italien gekommen.

Von den Werken, die van Mander von diesem und jenem Rogier
3 T. II namhaft macht, ist nachweisbar die Kreuzabnahme, die sich jetzt
—VI im Escorial befindet. Dagegen ist das Hauptwerk Rogiers im Brüsseler Stadthause, die vier auf die Rechtspflege bezüglichen Historien, 1695 zugrunde gegangen. Die Inschriften dieser Darstellungen, die frühzeitig kopiert worden sind, belehren uns über den Inhalt. In Bern, im historischen Museum wird eine Tapisserie bewahrt, die beinahe wörtlich denselben Inschrifttext enthält. Man hat mit einigem Recht in dem Bildgewebe eine Nachahmung der Rogierschen Erfindungen erblickt und sich in Bern um eine Vorstellung von dem untergegangenen Hauptwerke bemüht.**

Jede der vier Szenen hat in dem Gewebe eine andere Breitenausdehnung, und die annähernd gleich breiten Schriftfelder greifen störend über die Bildgrenzen. Wahrscheinlich waren die Gemälde Rogiers im Stadthause einander gleich an Breite. Der Tapisseriezeichner drängte die Kompositionen nach der Stilgewohnheit seines Gewerkes möglichst zusammen, wobei die figurenreiche Trajanszene erheblich breiter ausfiel als die anderen Darstellungen. Demnach trage ich Bedenken, von der Tapisserie auf Rogiers Gemälde zu schließen, wenn auch in den Bewegungsmotiven und in den Typen viel von dem Urbild erhalten zu sein scheint.

---

* De viris illustribus ... S. 167.

** Kinkel, Mosaik z. Kstg., 1876, S. 302 ff. — H. Kauffmann, Repertorium f. Kstw. XXXIX (1916), S. 15 ff.

Eine Urkunde von 1439 meldet uns, daß Rogier in Brüssel ein Steinbildwerk für Philipp den Guten polychromierte*.

Im Jahre 1446 malte er im Carmeliterkloster zu Brüssel eine Madonna mit zwei Engeln, ein Triptychon, auf dessen einem Flügel ein Ritter des Goldenen Vließes mit seiner Familie dargestellt war**.

Bei dem Versuche, in unserem Bestand an Tafelbildern Schöpfungen Rogiers nachzuweisen, die durch Urkunden oder weit zurückreichende glaubhafte Überlieferung mit seinem Namen verbunden seien, stoßen wir auf seltsame Schwierigkeiten. Drei Altarwerke kommen als »beglaubigte« Werke in Betracht, nämlich:

Der sogenannte Miraflores-Altar im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Die Kreuzabnahme im Escorial.

Der sogenannte Cambrai-Altar im Prado zu Madrid.

Den Miraflores-Altar sah der spanische Reisende Ponz um 1780 im Kloster, er beschreibt ihn unzweideutig*** mit der Angabe, Papst Martin habe ihn dem König Juan II. von Kastilien geschenkt, der König ihn 1445 dem Kloster gestiftet. Die Stiftung von 1445, sowie den Autornamen »magister Rogel« zitiert Ponz lateinisch aus dem Urkundenbuche des Klosters, während er die Kunde in bezug auf den schon 1431 gestorbenen Papst in spanischer Sprache hinzufügt. Der terminus ante quem 1431 erscheint bedenklich, da ja Rogier erst 1432 Meister in Tournai wurde. A. J. Wauters† bemüht sich, die Ansprüche der Stadt Löwen auf Rogier durchzusetzen. Dort stand eines seiner Hauptwerke. Von Molanus†† wird er »civis et pictor

---

* Crowe — Cavalcaselle II., S. 131.

** A. a. O. II., S. 132 — Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae II., S. 293.

*** Viage de España XII. (1783), S. 57 — v. Loga, Jahrb. d. pr. Ksts. XXXI. (1910), S. 55.

† A. a. O.

†† Handschrift, publiziert von Ruelens — Crowe — Cavalcaselle II., S. 132.

Lovaniensis« genannt. Ein Bildhauer Henry van der Weyden, der sein Vater gewesen sein könnte, wird in Löwen erwähnt. Wauters »beweist«, daß Rogier vor 1427 in Löwen als Meister tätig war. Der Miraflores-Altar wird als ein Geschenk der Stadt Löwen an Papst Martin um 1425 bei Bemühung um Gründung der Universität aufgefaßt und die sogenannte Medici-Madonna ebenfalls in diese Löwener Arbeitszeit versetzt. Dies alles ist zweifelhaft.

21 T. XVIII

Von anderer Seite bietet sich die Möglichkeit, der Entstehungszeit des Miraflores-Altars näherzukommen. Eine Figur in dem Felde zur Rechten dieses dreiteiligen Werkes, Christus, der seiner Mutter erscheint, stimmt im Bewegungsmotiv überein mit der Gestalt Johannis des Täufers in dem 1438 datierten Werl-Altar zu Madrid, der dem sogenannten Meister von Flémalle zugeschrieben wird. Da nun das Bewegungsmotiv im Miraflores-Altar besser begründet zu sein scheint als im Werl-Altar, hat man das Datum: vor 1438 — für den Berliner Marien-Altar gewonnen.

67 T. LVIII

Das dreiteilige Bild in Berlin, das mit dem von Ponz beschriebenen identisch zu sein scheint, hat sich neuerlich herausgestellt als die genaue Replik eines teilweise in der Capilla real zu Granada erhaltenen Altars*, dessen dort fehlender dritter Teil, die Tafel zur Rechten, mit Christus seiner Mutter erscheinend, in Spanien aufgetaucht und mit der Dreicer-Sammlung im Metropolitan Museum zu New York gelandet ist. Die beiden Tafeln in Granada, hoch und dunkel aufgestellt und selten zugänglich, sind niemals scharf geprüft worden, wohl aber habe ich die jetzt in New York bewahrte Tafel im Berliner Museum mit der ihr entsprechenden eingehend verglichen und dabei festgestellt, daß die Übereinstimmung zwischen den Repliken erstaunlich weit geht, daß der Berliner Altar um ein Geringes

1 T. I

* v. Loga, a. a. O., S. 47 ff.

schwächer ist, aber ohne jeden Zweifel im Atelier Rogiers und ziemlich gleichzeitig mit dem Granada-Altar ausgeführt worden ist. Die für den Miraflores-Altar gewonnenen Daten — vor 1445, vor 1438, vor 1431(?) gelten auch für den Altar von Granada.

Durch mehrere Aussagen aus dem 16. Jahrhundert fest mit Rogiers Namen verbunden ist eine der bedeutendsten niederländischen Kom- 3 T. II—VI
positionen, nämlich jene Kreuzabnahme, deren bei weitem bestes Exemplar im Escorial bewahrt wird. Van Mander beschreibt dieses Bild in der Biographie seines Brüsseler Rogiers als zu Löwen in der Kirche Unserer Frau vor den Mauern befindlich. Diese Tafel sei, fügt er hinzu, dem König nach Spanien gesandt worden. Molanus berichtet: Magister Rogerius civis et pictor Lovaniensis malte zu Löwen für St. Peter den Edelheer-Altar und in der Marien-Kapelle den Hauptaltar, den die Königin Maria, die Tante König Philipps, von der Schützengilde forderte und nach Spanien sandte; sie gab dagegen eine Kopie von M. Coxie. Das Exemplar im Escorial ist durch das Zeichen der Armbrust in den Ecken oben als Eigentum der Schützengilde kenntlich. Allerdings sind diese Abzeichen auch in der Berliner Kopie von 1488 zu finden. C. Cort hat diese Komposition schon 1563 mit dem Namen Rogiers gestochen*. Die Tafel im Escorial, die vermutlich identisch ist mit der von van Mander und Molanus erwähnten, ist schon 1574 als ein Werk Rogiers in den Inventaren König Philipps beschrieben**.

Der Edelheer-Altar, den Molanus erwähnt, steht noch heute in 3 e
St. Peter zu Löwen, mit einer Inschrift, die das Jahr 1443 als das der Stiftung nennt. Die Mitteltafel dieses Flügelaltars, der dem Stile nach schwerlich von Rogier herrührt, ist nichts als eine ver-

* Der sehr seltene Stich auf der Veste Koburg.

** C. Justi, Zeitschr. f. b. Kst. 1886, S. 97.

kleinerte Kopie jener anderen Löwener Kreuzabnahme. Damit ist ein terminus ante quem für das Escorial-Bild festgelegt.

47 T. XL Die Kenntnis in bezug auf den Cambrai-Altar verdanken wir de Laborde*, der eine Urkunde aufgefunden hat, nach der Jean Robert Abt von St. Aubert in Cambrai bei maistre Rogier de le Pasture zu Brüssel 1455 einen Altar, der im September 1459 abgeliefert wurde, bestellte, mit 11 Darstellungen, 6½ Fuß hoch und 5 breit. Der Gegenstand ist leider nicht angegeben. Der Flügelaltar im Prado, den Waagen** nach diesen Angaben mit dem Cambrai-Altar identifiziert hat, mißt im Mittelfelde 195 gegen 172 cm, so daß die urkundlich angegebenen Maße für den geschlossenen Altar einigermaßen stimmen. Wenn auch die Zahl der 11 Historien nicht ohne Zwang in dem Madrider Altar herausgerechnet wird, hat die Kombination manches für sich.

Mag jede der drei Stützen an sich schwach sein, sie verfestigen einander. Da nämlich die drei Werke, wie verschieden voneinander sie nach Art und Qualität erscheinen mögen, auf ein und dieselbe Werkstätte hinzeigen, ein und denselben Stil aufweisen, und zwar einen Stil, der offensichtlich um 1450 in den Niederlanden an der Herrschaft war, dürfen wir völlig beruhigt den Aussagen vertrauen und die im Groben erkannte Gestaltungsweise für diejenige Rogiers halten, der, wie viele Stimmen verkünden, angesehen und berühmt war, mehr als irgend ein Zeitgenosse, der von Nikolaus von Cusa 1451 als maximus pictor bezeichnet wird***. Seine persönliche Leistung aus den besten Schöpfungen dieses Stils herauszuschälen, bleibt eine um so dringlichere Aufgabe, als offenbar in seiner stark be-

* Les Ducs de Bourgogne, preuves I, LIX.

** Zahns Jahrbücher I, S. 40 ff.

*** Repertorium f. Kstw. XXXIX, S. 20.

schäftigten Werkstätte viele Kopien hergestellt, und seine Kompositionen auch in anderen Werkstätten, auch nach seinem Tod, oftmals wiederholt wurden.

Rogier ist, wie Facius uns erzählt, im Jubiläumsjahr — 1450 — nach Italien gefahren. Da nun wenigstens drei Gemälde, die rein stilkritisch mit Rogier in Verbindung gebracht worden sind, auf italienischem Boden entstanden zu sein scheinen, gewinnen wir rückwirkende Bestätigung für die urkundliche und stilkritische Kombination, zugleich das Datum für die in Italien geschaffenen Tafeln. In Ferrara hat Rogier für Lionello d'Este Gemälde ausgeführt. Wir kennen eine Urkunde, in der »Mº Roziero« Zahlung empfängt für »certe depincture delo illustrissimo olim nostro S (Leonello) che lui faveca fare a Belfiori«*. Rogier soll lehrend auf Maler in Ferrara gewirkt haben, nämlich auf Angelo da Siena und Galasso**.

Die Grablegung in den Uffizien ist aller Wahrscheinlichkeit iden- 22 T. XIX
tisch mit einem Gemälde, das Facius im Palast zu Ferrara gesehen hat und in folgender Art beschreibt: in media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus, ita expresso dolore et lacrymis, at a veris discrepare non existimes. — Auf den Flügeln, die nicht nachweisbar sind, waren die Austreibung aus dem Paradies und der Stifter dargestellt. Da die Komposition in Florenz keinem in den Niederlanden gebräuchlichen Schema folgt, als Ganzes auch, soweit ich sehe, in den Niederlanden nicht benutzt und neuerdings als von einer Erfindung Fra Angelicos abhängig nachgewiesen worden ist***, nehmen wir als sicher an, daß

---

* Venturi, I primordi del Renascimento artistico a Ferrara, Rivista storica italiana 1884.

** Cyriacus . . . abgedr. Colucci Antiquità Picene, Fermo 1876.

*** K. W. Jähnig, Zeitschr. f. b. Kst. LIII. S. 171.

diese Tafel in Italien entstanden ist und zwar um 1450, abgesehen von der wahrscheinlichen Identität mit dem Bild in Ferrara.

21 T. XVIII Mit gutem Grunde* wird die Madonna mit vier Heiligen im Staedel-Institut zu Frankfurt als die Medici-Madonna bezeichnet. In der aus Pisa stammenden Tafel sind unten drei Wappenschilde sichtbar, zwei davon leer, das mittlere mit der Lilie von Florenz. Da die Heiligen Cosmas und Damian, die Schutzheiligen der Medici-Familie, sonst kaum verehrt wurden, da die beiden anderen Heiligen Petrus und der Täufer auf die beiden Söhne des alten Cosimo de' Medici, auf Piero (1416—1469) und Giovanni (1420—1463) hinweisen, da die symmetrische, ruhige Anordnung italienischem Gebrauch angenähert ist, kann mit beträchtlicher Sicherheit geglaubt werden, daß diese Tafel für die florentinische Familie gemalt worden sei, und für wahrscheinlich gehalten werden, daß dies um 1450 in Italien geschehen sei.

23 T. XX Neuerdings ist ein Bildnis Lionellos von Este im Stile Rogiers aufgetaucht, das in die Friedsam-Sammlung zu New York gelangt ist. Die Persönlichkeit ist durch das Wappen auf der Rückseite der Tafel unzweideutig festgestellt.** Der 1407 geborene Fürst starb schon 1450 im Oktober.

Wird die Stilphase von 1450 aus den in Italien entstandenen Gemälden einigermaßen deutlich, sind die Kreuzabnahme im Escorial sowie der Granada-Altar sicherlich vor der Reise entstanden, so fehlt es nicht ganz an Anhaltspunkten zur Datierung anderer Schöp-

14 fungen der Rogier-Werkstatt. Der Altar zu Beaune ist nach 1443, vermutlich bald nach 1443 entstanden, da Nicolas Rolin in diesem Jahre das Hospital gründete.***

---

* Dagegen A. I. Wauters a. a. O.

** Burlington Magazine XVIII, S. 200 ff.

*** Gandelot, histoire de la ville de Beaune, Dijon 1772, S. 111.

Das für die Familie Bracque ausgeführte Triptychon, das aus dem Besitze des Duke of Westminster und der Lady Theodora Guest in den Louvre gekommen ist*, scheint um 1452 entstanden zu sein. Es ist eine Stiftung Jean de Bracques und seiner Gattin Catherine de Brabant. Der Mann starb 1452, die Frau wird 1451 als 19jährig erwähnt. 26 T. XXI —XXIII

Der jetzt im Berliner Museum bewahrte, aus Middelburg stammende Bladelin-Altar läßt sich kaum mit Sicherheit datieren. Freilich baute Bladelin das Schloß und die Kirche seiner Stadt Middelburg zwischen 1446 und 1450. Denkbar wäre es aber, daß der Altar früher entstanden und nachträglich in die Middelburger Kirche übergeführt worden sei. 38

Fast alle ermittelten Daten sind bis zu einem gewissen Grade beweglich. Sache der Stilkritik ist es, sie zu kontrollieren. Wichtig zumal ist eine Anschauung vom Beginne des Meisters. Bereits vor 1438 sind Komposition und Typik Rogiers, wie der Granada-Altar offenbart, gereift, wenn nicht erstarrt. Zwischen diesem Werk und den um 1450 entstandenen liegt keine tiefgreifende Wandlung, auffällig weit dagegen ist der Abstand zwischen der Escorial-Tafel und den um 1450 geschaffenen Bildern. Freilich tragen das ungewöhnlich große Format, der ungewöhnlich große Figurenmaßstab zu der außerordentlichen Wirkung bei, aber das Bedürfnis bleibt bestehen, die Besonderheit dieser Tafel auch durch zeitliche Ansetzung zu erklären. Aus der einigermaßen verstandenen Schaffensweise Rogiers läßt sich die Richtung seiner Entwicklung ahnen. Das Werk im Escorial, das an Blut, Saft und Lebensfülle allen seinen übrigen Schöpfungen überlegen ist, kann Rogier nur in der Jugend geschaffen haben, nicht in der ersten Jugend, vielmehr in einer Zeit,

* Gazette d. b. a. 4. pér. 10. tom. (1913), S. 257 ff.

als er sich eben selbst gefunden, Freiheit, Selbständigkeit, die eigene Sprache gerade erkämpft hatte. Ein Meister von Jan van Eycks Art vermag sich frisch zu erhalten bis ins Alter hinein, indem er der Natur hingegeben, an der Unendlichkeit und dem Reichtum der gegebenen Sichtbarkeit teilnimmt, ein Meister von Rogiers Art hingegen mußte früh bei der Formel stranden. Als ein Gefangener in dem Kerker, den er selbst gebaut hatte, lebte der Brüsseler Meister. Bei dauerndem Gebrauch gerann ihm die Form, wobei der Werkstattbetrieb, der Erfolg, das Ansehen, das er schon um 1435 erlangte, in Wechselwirkung mit seinem Charakter den Erstarrungsprozeß beschleunigten. Rogier wurde von der Idee beherrscht und bediente sich der Beobachtung. Mit einem Vorurteile, das allgemeiner Erfahrung und dem Mitgefühle mit seiner Phantasietätigkeit entstammt, setze ich die Kreuzabnahme so früh wie möglich an. Rogier mag in Tournai für Löwen gearbeitet, oder sich vor der Übersiedlung nach Brüssel eine Zeitlang in Löwen aufgehalten haben.

3 T. II—VI Die Kreuzabnahme, die tiefen Eindruck auf die Zeitgenossen ausübte, wofür Kopien und Nachahmungen zeugen, die vielleicht den Ruhm des Meisters begründete, wirkt unvergleichlich geschlossen, geglückt, wie auf den Nagel getroffen. Nichts darin ist verstellbar, verschiebbar, nichts anders zu denken. Wie eine Rechnung, die aufgeht, als die klassische Lösung, zugleich original im höchsten Sinne, frei von Willkür und der Zufälligkeit des Individuellen, eine mit den Mitteln der Malerei verwirklichte Skulptur: so steht das Werk vor uns. Ort- und Zeitlosigkeit ist den in einer Schicht geordneten, in einem flachen Schrein untergebrachten Figuren verliehen, und damit eine Gegenwärtigkeit von ideeller, gleichnishafter und ewiger Art. Der Raum ist knapp, die Gestalten füllen ihn ganz aus. Jede Figur scheint gerade dort sein zu müssen,

wo sie ist. Die Bewegungsfreiheit ist allseitig gehemmt. Innerhalb der Bewegungsmöglichkeit aber herrscht eine fließende, kunstvolle Natürlichkeit, mit ununterbrochenem Rhythmus, mit verschleierter Symmetrie. Trauer und Schmerz, plastisch gebannt, können nicht abklingen. Der Maler hat sich der Mittel des Reliefbildners bemächtigt, um konzentrierend und abstrahierend die Gewalt des Dramas zu steigern.

Vielleicht war Rogier als Skulptor tätig, ehe daß er Maler wurde. Billig und advokatorisch wäre die Argumentation: ein Erstlingswerk verrät den Bildhauer, ist ein Erstlingswerk, weil es den Bildhauer verrät. Allgemein waren die Maler in jenen Tagen mit der Skulptur vertraut, insofern sie Bildwerke mit Farbe auszustatten pflegten, allgemein war die Aufgabe, die Illusion von Skulptur mit den Mitteln der Malkunst hervorzurufen, namentlich auf den Außenseiten der Altarflügel. Möglicherweise hat der Auftrag und nicht der Wunsch des Malers diese besondere Bildform gefordert. Immerhin: daß Rogier gleichsam auf der Scheide zwischen Malerei und Plastik sein Meisterwerk schuf, daß die ihm auferlegte Beschränkung seine Phantasie eher antrieb als hemmte, dies sagt aus über seine Anlage, gleichviel ob er jemals wirklich als Bildhauer gearbeitet hat oder nicht.

Keineswegs ist in der Escorial-Tafel die Illusion des Bildwerks angestrebt, vielmehr bewegen sich die Gestalten farbig und stofflich in voller Lebensillusion. An der Stilgesetzlichkeit der Skulptur nimmt das Werk insofern Teil, als die Gruppe, in den Schrein gezwungen, dem natürlichen räumlichen Zusammenhang entrissen ist. Dadurch wird in einziger Art die Nähe, die Isoliertheit der Plastik vereinigt mit der Illusion, die Malwerk zu bieten vermag. Greifbar, taghell, unentrinnbar, durch kein Mittel verschleiert oder

gemildert, nicht damals und dort, sondern hier und immer wird Christi Leib vom Kreuze genommen. Mit der Idealität des neutralen Goldgrundes verbindet sich die Realität kubischer Körperlichkeit. Der Ausdruck des Schmerzes ist gestuft, von der Ohnmacht Mariae, dem heftigen Ausbruch der Magdalena zu dem gefaßten Ernst des Evangelisten und der Mildtätigkeit der alten Männer. Alle Mittel, über die der Bildhauer und der Maler verfügen, sind gesammelt, das Passionsdrama einzuprägen, alle Mittel beiseite gelassen, die das Drama unterbrechen oder davon ablenken könnten. Die Kreuzabnahme ist wegen des ungewohnten Figurenmaßstabes sowie wegen der beispiellosen Anlage, des einmaligen Kompositionsgedankens, mit anderen Schöpfungen Rogiers nicht ohne weiteres vergleichbar. Wir suchen nach Werken kleineren Maßstabs und normaler Gestaltungsweise, die als Arbeiten derselben Zeit wie jene gespannte und gesteigerte Leistung zu erkennen seien.

6 T. IX
5 T. VIII

Zunächst der Escorial-Tafel stehen die beiden Heimsuchungen in Turin und Lützschena. Zu dem Turiner Bilde gehört als Gegenflügel die Tafel mit einer völlig übermalten Stifterfigur, aber makellos erhaltenen Landschaft. Die beiden Heimsuchungen sind gleichartige, gleichwertige, gleichzeitige Lösungen ein und derselben Aufgabe. Die Kompositionen decken sich an keiner Stelle, ohne daß die Bestrebung des Autors, sich nicht zu wiederholen, absichtsvoll hervortritt. Maria hier und dort, in sittsamer Haltung, eine reine und anmutige Gestalt von mittlerer Höhe, die Linke auf den Leib der Elisabeth legend, mit der Rechten den herabhängenden Mantel aufnehmend. Da die Tafel in Lützschena im Verhältnis zur Höhe breiter ist als die Turiner, stehen die Frauen hier minder eng beieinander als dort, und der Begrüßungsgestus vollzieht sich hier anders als dort. Zarte Unterschiede wie in den sich kreuzenden

Griffen der Hände und überall sonst. Die Bewegung Mariae ist in dem Bilde zu Lützschena eher gefühlvoll, in dem Turiner eher spröde zurückweichend. Hier und dort führt rechts ein Weg in Windungen aufwärts zu einem reich mit Baulichkeiten besetzten Hügel. Die Architektur ist in dem Turiner Bild ausgebildet als eine halb romanische, halb gotische Burg, in Lützschena als eine gotische Kirche mit romanischem Turm und sonstigen Anbauten. Links in beiden Bildern Ausblicke in die landschaftliche Ferne, auf Wasser, Buschreihen und Häuser. Der Himmel mit zarten weißen Wolken bezogen. Fliegende Vögel in der Luft. Schlanke Bäume, die ganz oben dünnes Laub entfalten.

Diese Darstellungen, die episch ausgesponnen in dem vielgliedrigen Kleinwerk der landschaftlichen Gründe, familienhaft idyllisch, ganz und gar nicht die tragische Gewalt der Escorial-Tafel ins Gedächtnis rufen, verraten, sobald eingehende Vergleichung dennoch einsetzt, eben die formende Kraft, dasselbe Naturgefühl, dieselbe Beobachtung wie jenes Werk. Die Faltenlinien, die der persönlichen Handschrift Bewegungsfreiheit im höchsten Maße gewähren, offenbaren im Wechsel geschwungener und steifer Linien, in Rhythmus und Geschmack dieselbe Phantasie und zwar in eben der Frische und demselben Lebensalter, die dort den strömenden Fall der Gewänder, die Schlingung, Knotung und Knitterung der weißen Kopftücher gestaltet hat. Im Gegenspiel von harter Stoßkraft und schmiegsamem Ausbiegen ist das Gewand der Magdalena im Escorial aus derselben Grundmelodie hergeleitet wie die Gewänder der alten Frauen in Turin und Lützschena. Die Köpfe der alten Frauen aber gleichen dem Kopfe der weinenden Greisin, der Figur zu äußerst links in jener Tafel — mit dicken, wie geschwollenen Lippen und ein wenig herabhängender Nase. Die breiten Hände,

mit nicht allzu langen Fingern, mit leicht geschwollenen Gelenken und scharf beobachteter Hautfältelung, haben nicht die gesunde, greiffähige Mächtigkeit wie im Escorial-Bilde, sind aber, scharf geprüft, in Bau und Ausdruck weder anders noch geringer in den kleinen Tafeln.

7 Auf dritter Formatstufe finden wir diese Gestaltungsweise wieder in den beiden miniaturhaft kleinen Tafeln der Wiener Staatsgalerie, der stehenden Madonna und der hl. Katharina, sowie in der sitzenden

8 Madonna der Northbrook Galerie. Die Wiener Bilder gehören vermutlich zusammen als die Mitte und der rechte Flügel eines dreiteiligen Altärchens. Sie sind nur 19 cm hoch, das Bild in London ist nur 14 cm hoch. Dieser Maßstab bringt eine goldschmiedhafte Zierlichkeit mit sich, die in schroffem Gegensatz steht zu der pathetischen Wucht der Kreuzabnahme. Die Madonna des Wiener Bildes steht in einem Gehäuse, dessen Rückwand mit Brokatstoff bekleidet und, ähnlich wie der Schrein der Escorial-Tafel, oben mit abwärts gerichtetem, metallischem, magerem Maßwerk gefüllt ist. Die von vorn gesehene Kopfmaske der vollen, leicht geschwungenen Standfigur ist plastisch herausgewölbt, wie durch Treibarbeit, ähnlich dem Kopf der ohnmächtigen Maria im Escorial-Bilde. Die jungfräuliche Katharina erinnert im Antlitz und im Fluß des offenen Haares an die Maria in der Lützschena-Tafel. Mehrere Züge verraten eine Berührung mit Jan van Eycks Kunst. Das mit seitlich gewendetem Kopf und rückenwärts gedrehtem Körper in verwickelter Lage an die Mutterbrust gedrückte Kind ruft uns van Eycks Madonna, nämlich die am Springbrunnen (in Antwerpen, von 1439) sowie die von ihr abstammende Madonna im Metropolitan Museum zu New York ins Gedächtnis. Auch deuten das Lichtspiel des Brokats, ein dem Meister fremder Ansatz zu Hell-

dunkelwirkung, eine ungewohnte sinnliche Wärme in der Beziehung zwischen Mutter und Kind, endlich die auffällig straffen und geraden Faltenlinien im Gewande der Katharina auf Jan van Eyck. Da Rogier nachweisbar mit dem Burgunderfürsten, der in Brüssel Hof hielt, in Beziehung kam, also in den Kreis eintrat, in dem Jan van Eyck bewundert wurde, da er für diesen Fürsten sowie für mehrere Persönlichkeiten seiner nächsten Umgebung, z. B. für den Kanzler Rolin, Altarwerke ausführte, vermochte er einer Verführung durch die seiner Art fremde Kunst nicht auszuweichen. Die Rolin-Madonna Jan van Eycks hat er gekannt, wie seine Lukas-Tafel mit ihrer Landschaft bezeugt. Die leichte Hinneigung zu der Eyckkunst, die für uns am deutlichsten in dem kleinen Wiener Bilde spürbar wird, kann nicht anders als episodisch eingetreten sein, und zwar damals, als der noch bewegliche Meister des Vorgängers Schöpfungen kennen lernte, also zwischen 1435 und 1440.

Die Stilphase von 1450 ist durch Studium der beiden wahrscheinlich in Italien entstandenen Kompositionen, der Medici-Madonna in Frankfurt und der Grablegung in Florenz zu erfassen. Fern vom heimatlichen Werkstattbetriebe, mit dem Ehrgeiz, sich in der Fremde zu bewähren und zwar in den Augen so anspruchsvoller Gönner, wie der florentinischen und ferraresischen Herren, hat Rogier mit eigner Hand sein Bestes getan, wie die Untersuchung der wohlerhaltenen Tafeln bestätigt. Mit beiden Gestaltungen geht der Niederländer auf südliche Kompositiosgedanken ein, ohne doch die Formensprache, die bei langer Gewöhnung, bei häufigem Gebrauche formelhafte Festigkeit erlangt hatte, abzuwandeln.

In der Frankfurter Tafel stehen fünf der Form nach gleichwertige ganze Gestalten nebeneinander, gestuft, insofern die Madonna in der Mitte auf einem dreimal getreppten Steinpostamente steht, der

21
T. XVIII

Täufer mit dem einen Fuß auf dem ersten, mit dem anderen auf dem zweiten Absatz, rechts der eine Medici-Heilige auf der ersten Stufe, während zu äußerst rechts und links der zweite Medici-Heilige und Petrus auf dem Grasboden fußen. Die Köpfe bilden einen Bogen, der mit dem gerundeten oberen Abschluß der Tafel ziemlich parallel verläuft. Maria steht in einem Zeltgehäuse, dessen weißes Tuch von zwei schwebenden Engeln gehalten wird. Die ruhig symmetrisch gegliederte »sacra conversazione« wirkt nackt, weil gotisches Zierwerk in diesem Falle vermieden ist, — mit zaghaft banger Würde und knapper Gemessenheit. Der Madonnenkopf zeigt in anmutig maßvoller Form einen brünetten Typus mit großem Mund und leicht aufgeworfenen Lippen. Die Hände sind überzart und beweglich mit langen, dünnen Fingern.

20 T. XVII Die Beweinung Christi, ein elegisches Schauspiel, überkünstelt — vielleicht infolge des Zwanges, den das fremde Vorbild ausübte. Der leidenschaftliche Ausdruck, der das Escorial-Bild bis zum Rande füllt, ist verebbt zu zeremonieller Trauer. Rogier hat in stetiger Übung für die Passion den stilstrengen und würdigen Ausdruck errungen. Die Energie des Miterlebens aber ist erlahmt. Die Körper sind mager, wie ausgedörrt, entbehren der kubischen Fülle, der fleischigen Realität, der Blutwärme. Einige Züge sind arrangiert, wie das Grabtuch, das um den Leib Christi geschlungen ist, wie das schärpenartige Gewandstück, das, den Rücken der Magdalena kreuzend, über ihren Arm hängt. Bei präziser, feiner und kenntnisreicher Zeichnung leiden die Figuren an Hilflosigkeit, frösteln und stolpern. Die Symmetrie, in die Magdalena und die Steinplatte nicht aufgenommen sind, wirkt zugleich pedantisch starr und durchbrochen. Die Finger fast krankhaft spitz, tasten, aber greifen nicht. Die Formgrenzen sind schärfer als in den älteren Werken linienhaft markiert.

Wenn das Triptychon, das der Louvre so glücklich war, zu erwerben, nach familiengeschichtlichen Daten richtig angesetzt wird, ist es ungefähr zur selben Zeit wie die Grablegung in den Uffizien entstanden. Dieses Werk steht im Zentrum meiner Vorstellung. In keinem andern ist Rogier ebenso weit entfernt von allen anderen Meistern. Er hat seinen Willen durchgesetzt. Sein Geist hat die Form durchdrungen. Das Leibliche ist nichts als Gefäß, geschlossenes und durchsichtiges Gefäß. Die hieratische Aufgabe, die Fassung, die der Meister dieser Aufgabe gab, forderte nichts als Gegenwart der heiligen Charaktere, Ausstrahlung ihres göttlichen und heiligen Wesens, so daß der als Typenschöpfer mächtige Meister seine Kräfte entfaltend zum Ziele kam. Die Halbfiguren sind symmetrisch gereiht, fest aneinander geschlossen, vorn in ein und derselben Schicht. Es gibt hier den Mittelgrund nicht, der diesem Maler stets Verlegenheit bereitet. Der landschaftliche Grund ist wie ein Teppich ausgespannt. Niemand fragt nach dem Wann und Wo der reliefartig gefaßten Gestalten. In keuscher Erhabenheit ist dies Triptychon christlich wie kein anderes Bild, obwohl die scharfe Beobachtung menschlicher Form die Vision zu unvergeßlicher Leibhaftigkeit getrieben hat. 26 T. XXI —XXIII

Christus in der Mitte, von drohendem Ernst, dunkel, mit Blick und Geste herrschend, wie beim jüngsten Gericht, bar weltlichen Schmucks. Die heiligen Frauen, hell, hingegeben, mit edlen, von Leid gereinigten Formen. Der Evangelist und der Täufer alt, mit vergrämten, zergrübelten Köpfen. Diese Formenkenntnis steht im Dienste der christlichen Mythologie.

Die Grablegung im Escorial ist, verglichen mit dem Triptychon im Louvre, reich, prächtig, sinnlich, fleischig. Ein höherer Grad von Vergeistigung, von Beschränkung auf das Wesentliche ist um 1450 erreicht — nicht ohne Opfer.

Die Wegrichtung steht fest, war auch nicht anders zu erwarten, die Gruppierung aller Schöpfungen des Meisters macht trotzdem erhebliche Schwierigkeiten. Ist schrittweise regelmäßige Entwicklung nicht anzunehmen, so wird die Vergleichbarkeit der Werke in Frage gestellt durch Verschiedenheiten, die jeweils aus der Aufgabe stammen, insofern Thema und Format den Stil beträchtlich mitbestimmen. Sodann werden Unterschiede durch den Zufall des Erhaltungszustandes geschaffen. Die Mitarbeit von Gehilfen greift hier und dort ein. Endlich sind die Möglichkeiten des Studiums keineswegs gleichmäßig: einige Gemälde stehen uns nahe, dauernd, bequem zugänglich, andere sind uns unter ungünstigen Bedingungen vor längerer Zeit undeutlich sichtbar geworden.

Der Altar in Granada, den in die Frühzeit Rogiers zu setzen uns die Überlieferung geneigt macht (s. oben S. 16), ist ziemlich gleich-
2 zeitig entstanden mit dem Johannes-Altar in Berlin, mit dem er Format und Kompositionsprinzip teilt.

Der makellos erhaltene Bladelin-Altar in der Berliner Galerie fügt sich den um 1450 entstandenen Altarbildern leidlich gut an. Etwas
16 früher scheint der Sakraments-Altar im Antwerpener Museum entstanden zu sein, der bis auf einige zerstörte Köpfe gut konserviert
11 T. X ist. Das Wiener Triptychon mit der Kreuzigung im Mittelfelde ist, wenn ich recht sehe, um 1440 ausgeführt.

47 T. XL Eine Vorstellung von Rogiers Spätstil wäre von dem Flügelaltar in Madrid zu erwarten, wenn anders er mit Recht als der 1459 vollendete Cambrai-Altar gilt, aber von der Unsicherheit der Identifizierung abgesehen, zeigt dieses Werk so viele fremdartige Züge und befriedigt so wenig in der Qualität der Zeichnung, daß wir unter allen Umständen weitgehende Beteiligung von Hilfskräften anzunehmen haben.

Über die Lucas-Tafel, deren bekanntestes Exemplar in der Münchener Pinakothek wenig Vertrauen genießt, kann nicht mit Sicherheit geurteilt werden, da vermutlich keine der erhaltenen Repliken als das Original, als eine »eigenhändige« Arbeit Rogiers anzusehen ist. Die Beziehung zu Jan van Eyck kann als ein Argument für vergleichsweise frühe Entstehung — um 1440 — verwendet werden. Der ungewöhnliche Wert des landschaftlichen Grundes in dieser Komposition, der Hinweis in die Tiefe durch die beiden vom Rücken gesehenen Figuren: dies ist ein Bildgedanke, auf den Rogier von sich aus nie gekommen wäre, zu dem er durch die Rolin-Madonna Jan van Eycks angeregt wurde. 106 T. LXXIII

Durch Restaurierung entstellt — wie das Münchener Lucas-Bild — ist das aus St. Columba in Köln stammende Triptychon der Pinakothek, mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde. Mein unsicheres Gefühl, daß wir ein besonders spätes, um 1460 entstandenes Werk vor uns haben, klammert sich zumeist an die Leere der Form, die müde Gleichgültigkeit des Ausdrucks. Überdies hat Memling, der schwerlich vor 1458 in Rogiers Werkstatt weilte, diese Komposition gekannt, wie seine Gestaltungen der Anbetung der Könige — im Prado und in Brügge — bezeugen. Nun: Memling hat auch den Altar von Beaune gekannt, wie sein Danziger Altar bezeugt. Der Columba-Altar steht aber auch dem Stil Memlings nahe. Im besondern nähert sich der Madonnentypus seiner Art. 49 T. XLII

Ist die Vorstellung vom Ende, vom Ausleben des Rogier-Stils richtig, so gehört die große und etwas öde Verkündigung, die aus den Sammlungen Ashburnham, R. Kanns, Pierpont Morgan in das New Yorker Metropolitan Museum gekommen ist, zu den spätesten Arbeiten des Meisters. 48 T. XLI

ROGIERS MADONNEN IN HALBFIGUR UND BILDNISSE

DAS Andachtsbild im engeren Sinne des Begriffs hat Rogier entschiedener und folgenreicher ausgebildet als Jan van Eyck. Die Madonna war ein Gegenstand der Andacht. Die Madonna in Halbfigur, ein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in allen niederländischen Werkstätten gepflegter Bildtypus, wurde von Rogier begründet, vielmehr mit Rückgriff auf die Überlieferung erneuert. Beliebte, vielfach wiederholte und abgewandelte Kompositionen der Halbfigur gehen auf Rogiers Erfindung zurück — direkt oder mittelbar. Nicht in allen Fällen ist die Zurückverfolgung des Bildgedankens auf ein Original möglich. Manche Urbilder sind verschollen, wie auch Zwischenglieder fehlen. Aus späten Kopien schließen wir auf verlorene Originale. Mehrfach beobachten wir, daß die Halbfigur von einer ganzen Figur abgetrennt wird. Der Stil Rogiers bleibt in den Hauptzügen schwacher und später Nachahmungen spürbar.

Einseitig die Kraft auf das der Andacht Wesentliche sammelnd, hat Rogier einfache, leicht nachzuahmende Kompositionen geschaffen, die dem Zeitgeschmacke zusagten. Er bewährte sich als Typenbildner in bezug auf die Gottesmutter, die in jener Gestalt der Gemeinde vertraut wurde, in der sie ihm erschienen war.

Jan van Eyck hat stets die ganze Figur ausgebildet. Sein Bedürfnis nach organischem Zusammenhang, seine Freude am Raum, an

der Mannigfaltigkeit des Sichtbaren, sein Sinn für die Kausalität des Lichts, seine Lust an menschlichen Beziehungen schufen der Madonna Umwelt, Gehäuse und Heim. Der Bildnatürlichkeit suchende Maler steht dem isolierenden Zeichner und Bildhauer gegenüber. Rogier genügte dem allgemeinen Anspruche, wenn er das Antlitz der Madonna groß, herrschend in der Bildfläche, hell auf neutral dunklem Grund reliefhaft entwickelte. Raum, Ausblick, Zutaten empfand er als eine die Kirchenruhe und die geistliche Sammlung störende Ablenkung.

Die Bewegungsfreiheit der Mutter scheint durch den Bildrahmen beschränkt zu sein. Mit dem Scheitel stößt sie an den oberen Rand und scheint sich zu neigen im allzu engen Raum. Ein Druck von außen bestimmt die Komposition. Nicht lässig bequem, eher mühsam, gespannt, mit dramatisch wirkendem Widerstreit der Kräfte bewegen sich Mutter und Kind. Das Kind, nicht fleischig, prall, rund, oder blühend, eher mager, steif, ungelenk. Mit christlichem Auge ist das Nackte als bedürftig, armselig, als das Entblößte betrachtet. Das Kind beherrscht seine langen, schlenkernden, weit ausfahrenden Glieder unvollkommen. Es steht nicht recht, liegt nicht und sitzt nicht. Von Maria gehalten, steift es sich, streckt sich, sperrt sich, zieht die Zehen empor, macht der Mutter mit seiner eckigen Unbeholfenheit Mühe.

Weitere Verbreitung als irgend ein anderer Kompositionsgedanke Rogiers hat die Madonna der Lucas-Tafel gefunden, vielleicht weil sie den Malern in ihrer Kapelle vor Augen stand. Die Hauptzüge kehren in vielen Bildern wieder. Die Mutter mit einer Hand die Brust darbietend, mit der andern das Kind haltend, unter seinen Arm greifend, ihr Kopftuch herabhängend, die nackte Brust umrahmend, das Kind von der Brust abgewandt, in schräger Lage, sich dem hl. Lucas

106
T. LXXIII

präsentierend, Finger und Zehen steif abspreizend. Rogier selbst hat die Madonna in halber Figur als einen Ausschnitt aus seiner Lucas-Tafel entwickelt. Wir beobachten sinnvolle Abwandlungen. Trat an die Stelle des hl. Lucas, dem das Christkind zugekehrt ist, ein Stifter, so konnte die Anordnung im wesentlichen gewahrt bleiben. Dies war der Fall, wenn die Madonnentafel als die eine Hälfte eines Diptychons Verwendung fand. Galt es dagegen, eine in sich geschlossene Einzeltafel zu gestalten, so war Umarbeitung geboten, durch die engerer Zusammenschluß zwischen Mutter und Kind erzielt, und die Gruppe aus der ergänzungsbedürftigen Einflügeligkeit erlöst wurde.

29 T. XXIV Zwei ausgezeichnete Madonnentafeln, die ich für eigenhändige Arbeiten Rogiers halte, offenbaren die kluge Sparsamkeit seiner Arbeitsweise. Die Madonna in der Renders-Sammlung zu Brügge*, die eine Hälfte eines Diptychons, folgt in der Komposition der Lucas-Madonna, nur daß die Mutter ihre Augen dem Stifter zuwendet und wie das Kind das Blickziel außerhalb der Bildtafel sucht, und daß das Kind im Zwange des Raumes die Beine etwas

27 gehoben hat. Hingegen zeigt die stilistisch ähnliche Madonna, die aus der Mathys-Sammlung in die Ryerson-Sammlung nach Chicago gelangt ist**, den Madonnenkopf gleichseitig, alles Übrige aber gegenseitig zur Lucas-Madonna, so daß die Mutter mit der Rechten statt mit der Linken die Brust darbietet und, mit gesenkten Augenlidern den Blick auf das Kind richtend, den Gegenstand ihrer Teilnahme innerhalb der Bildtafel findet. Das zweite Gemälde ist vermutlich als Einzeltafel konzipiert.

Einige auffallende Züge in dem Kinderkopfe vererben sich von

* Burlington Magazine XLIV S. 184.

** Meine Publikation der Brügger Leihausstellung (Bruckmann) Tf. 13.

der Lucas-Tafel auf viele Madonnen in Halbfigur, erscheinen in Nachahmungen als Mißverständnis, als Verzeichnung. Nach der unvollkommen verwirklichten Absicht des Meisters soll das Kind in zutraulicher Heiterkeit dem Lucas zugewandt sein. Der Mund ist sichelförmig aufwärts, die Augen sichelförmig abwärts gerichtet. Im Lucas-Bilde selbst, wenigstens in den uns davon erhaltenen Exemplaren, wirkt der Kopf des Kindes verzerrt, starr und schematisch, und so wirkt er auch in mehreren Halbfigur-Madonnen, z. B. in der Berliner, die im übrigen, besonders im Typus der Mutter, sich weit von der Lucas-Tafel entfernt. 43 T. XXXVI

Im Typ der Mutter, in der Haltung des Kindes, sowie im ganzen der Komposition der Madonna der Ryerson-Sammlung nahe verwandt, zeigt die Madonna in Donaueschingen einen anderen Kinderkopf als jene ganze Gruppe. Dieser Kinderkopf entspricht durchaus, wie alles in dem einheitlichen Bilde, Rogiers Art, wenn uns auch die letzte Sicherheit in bezug auf Eigenhändigkeit nicht geboten wird. 110a

Die Berliner Madonna, die in der Komposition gegenseitig mit der Ryerson-Tafel übereinstimmt, zeigt einen abweichenden Madonnenkopf, der, wenn anders von Rogier, einer anderen Zeit entstammt. Die etwas verschämte Zutat, die Lilie rechts im dunklen Grund ist undeutlich und nicht im Geiste des Meisters.

Abgesehen von dieser Familie von Bildern, die durch enge Beziehungen zur Lucas-Tafel miteinander verwandt sind, heben sich drei Tafeln heraus aus der großen Menge zumeist mittelmäßiger Nachahmungen mit dem berechtigten Anspruch, für Originale zu gelten, nämlich: die Madonna, die abwärts blickend vor dem Kinde die Hände betend aneinander legt — zu Caen (Sammlung Mancel), 31 T. XXVI

die Madonna, die aus Ungarn kürzlich in den Handel gekommen

35 T. XXXI ist (1924, bei P. Cassirer, Amsterdam), die Madonna, die aus der
40 T. XXXIV Willet- und R. Kann-Sammlung nach NewYork zu Huntington gelangt ist.

Während Rogier in der Tafel zu Caen nicht ganz losgekommen ist von seiner Lieblingskomposition, aus der er die entblößte Brust, das Kopftuch darüber, das Kind in seiner Haltung mitsamt dem Kopf beibehalten hat, stehen die beiden andern Madonnen, was die Komposition betrifft, jede ganz für sich. In der kürzlich bekannt gewordenen Tafel drückt Maria mit beiden Händen, im knappsten Bildausschnitte, das Kind an sich. Die Linie des Kinderkopfes überschneidet das Antlitz der Mutter, was sonst nirgends vorkommt und eine unerwartet innige Verbindung herstellt. Der Kinderleib, ungewöhnlich verwickelt und verschränkt, wird fast ganz vom Rücken gesehen, während der Kopf scharf nach vorn gedreht ist und die Finger des abwärts gestreckten linken Armes mit dem rechten Fuße spielen. Nicht weniger kühn bewegt sich das Christkind in der Huntington-Tafel. Maria hält mit beiden Händen das Kind, das sich frei gemacht hat, zu stehen versucht, mit den Schließen des Gebetbuches spielt und, von der Mutter abgewandt, aus der Bildenge hinausstrebt. Also eine Diptychonkomposition, wie die der Tafel zu Caen und die in der Renders-Sammlung. Und für diese drei Madonnen sind dazugehörige Bildnisse mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen worden. Die Komposition in Donaueschingen, die der Cassirer-Tafel sowie die der Ryerson-Madonna wirken dagegen in sich geschlossen.

40 T. XXXIV Die Madonna der Huntington-Sammlung, ausnahmsweise nicht auf neutral dunklem Grund, sondern auf gepunktetem Goldgrund — wie im Altare zu Beaune —, überragt alle Glieder der Reihe und ist am ehesten mit Sicherheit als ein Original zu betrachten.

35 T. XXXI Die in Amsterdam befindliche, zarter, später, offenbart, namentlich

in der Modellierung der Köpfe sowie am Hals und im Arm des Kindes, so viel Feingefühl, daß auch hier Zweifel verstummen. Unmittelbar folgen bei Ordnung nach der Qualität die Renders-Madonna mit dem seelenvollen Marienkopf und die Madonna zu Caen.

Was die zeitliche Ordnung betrifft, bin ich geneigt, die mit der Lucas-Tafel verbundenen Bilder für älter zu halten als die Huntington, natürlich abgesehen von der Berliner Madonna, die, obwohl in den Hauptzügen der Komposition und im Kinderkopf von der Lucas-Tafel herstammend, im übrigen weit abweicht und nichts anderes als ein Spätling sein kann. Die Renders-Madonna, das Bild in Donaueschingen sowie das in Chicago, bei Mr. Ryerson stimmen im Kopftypus der Mutter überein. Eine Zeichnung im Louvre* gibt Wendung und Typ ebenso. Wenn Jehan de Gros, der als der Stifter der Renders-Madonna nachgewiesen ist, 1434 erst zur Welt kam, kann das Bild nicht vor 1454 entstanden sein**. Die Huntington-Madonna mit hoher, breiter und viereckiger Stirn scheint etwas später entstanden zu sein***. Die Tafel zu Caen geht im Typ der von vorn gesehenen Madonna besonders gut zusammen mit der großen Verkündigung im Metropolitan-Museum, in der ich ein Spätwerk Rogiers zu erkennen glaube. 28 T. XXV 48

Soweit das bekannt gewordene Material an erhaltenen Originalen das Urteil erlaubt, hat Rogier hauptsächlich nach 1450 Madonnen geschaffen und Diptychen mit Halbfiguren und dabei mit bemerkenswerter Zähigkeit an älteren Formen festgehalten, im besonderen

---

* Abg. W. Burger, Roger . . . Tf. 32.

** Burlington Magazine XLIV., S. 186, wo Hulin die Daten in bezug auf den jüngeren Jehan de Gros zusammengestellt hat.

*** Burlington Magazine XLIII, S. 53, wo Hulin das anscheinend dazugehörige Croy-Porträt auf 1459 datiert.

an dem Bewegungsmotiv der Lucas-Madonna und dem Typus jenes Christkindes.

Wer sich auch nur ein wenig vertraut gemacht hat mit Rogiers Wesen, mit der Richtung seiner Anlage, wird in ihm schwerlich einen großen Porträtmaler erwarten. Die Hingabe an die geistige und körperliche Beschaffenheit einer einzelnen Kreatur konnte diesen Meister nicht ausfüllen, vermochte seine tiefsten Kräfte nicht in Bewegung zu setzen. Vor Gott sind alle Menschen gleich, und wenn sie vor Rogier einander nicht gleich waren, so ähnelten sie sich immerhin als Glieder einer Gemeinde, als Kinder Gottes und nahmen an einer Denkweise und Gefühlsart Teil, wurden in ihrem geistigen Wesen umgewandelt durch die wache und rege Seele des Meisters, der sich als Dramatiker und als Typenbildner auch im Porträtfache bewährte. Das Individuelle wird scharf beobachtet, aber eingeordnet und unterworfen einschnürender Zeittracht und stilstrenger Formengewohnheit. Individuell variiert, überall dieselbe strenge Verschlossenheit, die im Kirchenbann gefesselte Natur. Wie verschieden die Formen gebildet sind, das Einmalige des Charakters regt sich in engen Grenzen.

Rogier hat viel porträtiert. Die Aufgabe fiel ihm zu, zumal da er nach Jan van Eycks Tod in den Niederlanden der angesehenste Maler war. Der Hof, der zur Zeit Rogiers hauptsächlich in Brüssel verweilte, nahm seine Dienste in Anspruch, und nach Bildnissen der Fürstlichkeiten steigerte sich das Bedürfnis. Sowohl Philipp den Guten wie Karl den Kühnen hat Rogier porträtiert. Alle Personen, die als Stifter seiner Altarwerke erkennbar sind, wie Pieter Bladelin, Nicolas Rolin, Jean de Chevrot, der Bischof von Tournai, sind hervorragende in der Hofgunst groß gewordene Männer. Eine Kunst, die steife, unfrohe Pracht, die höfisches wie kirchliches

Zeremoniell so scharf ausprägte, gefiel zumal den geistlichen Würdenträgern.

Wir besitzen nicht viel Bildnisse von Rogiers Hand. Die allermeisten sind verloren gegangen. Beim Durchblättern des Arras-Codex*, der viele Nachzeichnungen nach Bildnissen aus Rogiers Zeit enthält, wird deutlich, wie viel verloren ist. Hier taucht vielfach, mehr oder weniger deutlich, das Stilgepräge Rogiers auf. Eine ganze Galerie verschollener Bildnisse ist aus diesen Nachzeichnungen zu rekonstruieren, und, wenn sich auch nur in einigen Fällen Rogier mit Sicherheit als der Autor zu erkennen gibt, so wird offenbar, daß er weithin und für längere Zeit den Typus des repräsentativen Porträts bestimmt hat. Unter den Bildnissen, die Winkler als Rogierartig gewählt hat, überzeugt das Pierres de Beffremont**.

Philipp der Gute lebt in unserer Vorstellung, so wie ihn Rogier gesehen hat. Vielleicht besitzen wir kein Porträt dieses Fürsten von des Meisters Hand, aber die vielen medaillenhaft knappen Bildnisse, die den mageren, gealterten Kopf mit der geraden und dünnen Oberlippe und den dunkeln Augen darstellen, gehen direkt oder mittelbar auf ihn zurück. Das, soweit ich sehe, beste Exemplar unter den Tafelbildern wird im Palast zu Madrid bewahrt***. Das 125a
beste Porträt Philipps in der Buchmalerei ist im Dedikationsblatte der Hennegauchronik in der Königl. Bibliothek zu Brüssel zu finden†. Um 1445 gemalt — der 1433 geborene Karl der Kühne

* Photos van Giraudon.

** Giraudon Nr. 481.

*** Oft abg., z. B. Rubbrecht, l'origine du type familial de la maison de Habsbourg (Brüssel, 1910), fig. 10. Hier Notizen über andere Porträts des Fürsten.

† Abg. Post, Jahrbuch f. Kunstw., herausgegeben von Gall, 1923, S. 171 ff. — Hier wird mit glücklicher Argumentierung dafür eingetreten, daß Rogier selbst diese ungewöhnliche Buchmalerei ausgeführt habe.

ist hier als Knabe im engsten Kreise der Hofgesellschaft anwesend —, vermittelt diese Darstellung ein unvergleichlich klares Bild von dem harten und spitzen Geiste, der an diesem Hofe herrschte. So hielten sich und bewegten sich Rogiers Gönner, so erblickte er sie. Als Karl der Kühne 1467 zur Herrschaft kam, war Rogier nicht mehr am Leben. Den Prinzen, den Tronfolger aber hat der Brüsseler Stadtmaler vermutlich mehr als einmal gemalt*. Das bei weitem
42 T. XXXVII beste Bildnis Karls im Rogier-Stil — im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum — erhebt mit Recht Anspruch darauf, als eine Arbeit von Rogiers Hand betrachtet zu werden. Margarete von Österreich, die Statthalterin, besaß, nach dem Inventar ihrer Sammlung, ein Bildnis Karls, ihres Großvaters, von Rogier. Das Berliner Bild ist nach dem Aussehen des 1433 geborenen Fürsten einigermaßen zu datieren, kann nicht vor 1453 entstanden sein, ist wahrscheinlich um 1460, also als ein spätes Werk Rogiers entstanden.

Ausgehend von den Stifterbildnissen des Altares von Beaune, des Bladelin-Triptychons habe ich 1899 — im Werk über die Ausstellung der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** — eine Reihe von Einzelporträts rein stilkritisch dem Meister zugeschrieben. Danach ist einiges hinzugekommen***. Abgesehen von den Bildnissen der Burgunderfürsten zähle ich heut neun Männerporträts und vier Frauenbildnisse, nämlich das Brustbild eines älteren Mannes aus der
32 T. XXX v. Kaufmann-Sammlung bei Herrn Dr. Wendland (Basel), in der
37 Brüsseler Galerie der Vließritter mit dem Pfeil in der Hand sowie das
30 T. XXVII durch Tausch aus Venedig erworbene Porträt Laurent Froimonts,
28 T. XXV »Jan de Gros«, die Tafel der R. Kann-Sammlung, die in die Ryerson-

* Ausführliche Ikonographie bei Rubbrecht a. a. O., S. 27 ff.

** Berlin, Grote S. 7.

*** Laban, Zeitschr. f. b. Kst. N. F. XIX (1907), S. 49 ff.

Galerie nach Chicago gekommen ist, das stark verputzte Männerporträt der Sammlung Ch. L. Cardon (jetzt wo?), ein kleines Männerporträt in der Sammlung W. Samuel in London, irrtümlich in meinem Buche »Von Eyck bis Bruegel« in die Dreicer-Sammlung zu New York versetzt, im Antwerpener Museum »Philippe de Croy« und, etwas abweichend im Stil, ebendort der Herr mit dem großen runden Hut und dem Pfeil in der Hand, endlich der »Lionello d'Este« in der Friedsam-Sammlung zu New York. Von den Frauenbildnissen ist das im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum das schönste, bei weitem charakteristischer aber für den Meister sind die alte fürstliche Dame in der Sammlung M. de Rothschild zu Paris und die Frau mit der negerhaft-aufgeworfenen Unterlippe im Schlosse zu Dessau, ein wenig schwach vergleichsweise namentlich in der Zeichnung der Hände das Bild in der Londoner National Gallery. Es fehlt nicht ganz an Anhaltspunkten zur zeitlichen Ordnung dieser Reihe.

33
45 T. XXXVIII
39
44
23 T. XX
4 T. VII
13 T. XIV
29a T. XXVIII
34 T. XXIX

Für sich steht das Berliner Frauenbildnis, und meine Anzeige* dieses Werkes damals, als es aus russischem Privatbesitz zu uns gekommen war, läßt in dem stammelnden Enthusiasmus Sorge erkennen in bezug auf die Bestimmung, wenn nicht Zweifel an der Richtigkeit der Bestimmung, so doch Furcht, die Richtigkeit nicht »beweisen«, nicht glaubhaft machen zu können. In der Tat berührt uns diese Frau mit seelischer Offenheit, menschlicher Wärme, glücklich ruhender Wohlgestalt, jugendlich schwellender Gesundheit, also mit einem Gefühlsleben, das außerhalb des Rogierschen Fassungsvermögens zu liegen scheint. Der Blick ist rein und klar, gütig verstehend dem Beschauer zugewendet, während alle sonst von Rogier aufgenommenen Männer und Frauen, ob müde oder

* Amtl. Berichte aus der kgl. Ksts. 1908, Sp. 125 ff.

gelassen, in sich gekehrt oder herrisch, mit toten Augen ins Leere sehen oder anbetend mit dem Donatorenblick seitlich der Madonna zugekehrt schauen, sich aber niemals in irgendeiner Art mit der Welt in Verbindung setzen. Die Linienführung in der Berliner Tafel ist groß in der knappen Rahmung wie sonst, aber von ungewohnt wohligem Schwunge, die Form hell in der Fläche ausgebreitet, wie sonst, aber von unerwarteter Weichheit. Der Mund ist bereit, sich zu öffnen. Die Hände sind nicht trocken oder mager, sondern höchst lebenskräftig. In drei großen Gegensätzen sind das kühle Weißzeug, das rosige Fleisch, das kalt violett graue Wollkleid stofflich und farbig zu milder Harmonie vereinigt. Der Lebensfülle dieses Bildnisses fehlt jene Bedrücktheit, die durch Ehrsucht, Gottesfurcht und die Gewohnheit der Repräsentation Rogiers Menschenwesen aufgeprägt ist. Wenn ich trotzdem an Rogiers Autorschaft festhalte, so stärke ich mich immer wieder durch den Blick auf die Kreuzabnahme im Escorial, die, wie mir scheint, ebenso schwer in die Reihe der Rogierschen Altarbilder einzureihen ist wie dieses Frauenbildnis in die Reihe der Porträts und nach derselben Richtung ausschlägt. Wenn anders ein Werk des Meisters, kann diese Tafel nur ein Werk aus seiner frühen Zeit sein, aus einer Zeit, da seine Beobachtung empfänglich und sein Herz jung war. Die anderen Einzelbildnisse sind sämtlich später entstanden, das Lionellos d'Este um 1450, das Karls des Kühnen um 1460, ganz spät auch das kleine Bild in der Samuel-Sammlung, während das Croy-Porträt in Antwerpen 1460 etwa, die übrigen zwischen 1450 und 1460 entstanden sein mögen.

Die im Gebet aneinandergelegten Hände der Herren de Croy, Froimont und Gros deuten auf einen Gegenstand der Andacht, auf eine dazugehörige Bildtafel; diese Porträts sind Hälften von

Diptychen. Erfolgreich sind die den Maßen und der Komposition nach dazu passenden Madonnentafeln gefunden worden*. Das Croy-Porträt ist mit der Huntington-Madonna vereinigt worden, das Gros-Porträt mit der Renders-Madonna, die auf der Rückseite das Gros-Wappen zeigt, das Froimont-Bildnis mit der Madonna in Caen. Durch diese Kombinationen gewinnen wir die Möglichkeit, hüben und drüben die Daten fester zu legen und zu kontrollieren.

In dem Arras-Codex finden wir ein Bildnis, das als Porträt Rogiers bezeichnet ist.** Es scheint auf dieselbe Vorlage zurückzugehen wie der Kupferstich in der Folge von Malerporträts, die 1572 bei H. Cock erschien, trägt das Gepräge Rogierscher Gestaltung, wenn es auch nicht der Haltung nach auf ein Selbstbildnis schließen läßt. Anders sieht das Selbstporträt aus, das H. Kauffmann*** höchst scharfsinnig in der Berner Bildweberei nachgewiesen hat, mit gebogener und tief herabhangender Nase.

---

* Hulin de Loo, Burlington Magazine XLIII, S. 53, XLIV, S. 186. — Hier wertvolle Angaben über die dargestellten Personen und Anhaltspunkte zur Datierung der Bildnisse und der Madonnentafeln.

** Abg. Lafond, Roger . . . 1912, als Titelblatt.

*** Repertorium f. Kstw. XXXIX, S. 15 ff.

DIE PERSÖNLICHKEIT ROGIERS UND SEINE GESTALTUNGSWEISE.

NACH den Werken, die sich mit überragenden Eigenschaften als Schöpfungen von Rogiers Hand zu erkennen geben, versuche ich, die Gestaltungsweise, die Formensprache, den Geist des Meisters zu schildern, und behalte dabei den Weg im Auge, den er ging, soweit die auf diese oder jene Art ermittelten Daten diesen Weg erkennen lassen. Ich bin mir übrigens bewußt, daß psychologische Vorurteile bei Ermittlung dieser Daten schon reichlich mitgewirkt haben. Das Persönliche ist in diesem Falle schwer abzugrenzen, weil wir über die Herkunft des um 1450 zu schärfster Ausprägung gediehenen Stils so gut wie nichts wissen — die problematische Bemühung um die Quellen wird nicht unberücksichtigt bleiben, ist aber wegen der Unsicherheit der Ergebnisse als Fundament der Schilderung untauglich —, dann aber auch, weil dieser Stil allgemeine, überpersönliche Geltung erlangte und Zeitstil wurde. Die weit und tief reichende Wirkung, die von Brüssel, wo Rogier als Stadtmaler tätig war, von seiner Geburtsstadt Tournai, mit der er in Verbindung blieb, von Brügge, von Löwen, ausstrahlte, reichte nach Deutschland, nach Italien und Spanien und bestimmte Arbeitsweise und Erfindung in den niederländischen Werkstätten durch die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Offenbar beherrschte der Meister eine umfangreiche Werkstatt, in der nach seinen Vorlagen kopiert wurde. Schüler gingen aus diesem Atelier hervor und wiederholten

seine Kompositionsgedanken mehr oder weniger verständig. Die persönliche Form wird nicht nach Gebühr gewürdigt, weil sie vergröbert, karikiert, entstellt allenthalben auftritt. Freilich beweist das vielstimmige Echo, daß diese Form den Geist der Zeit zu fassen vermochte, überdies daß sie zugänglich und nachahmlich war, daß sie verstanden wurde. Rogier war ein originaler schöpferischer Genius, der im Einklange mit seiner Umgebung gestaltete. Anders ist eine Wirkung von solcher Tiefe, Weite und Dauer nicht zu erklären. Wie wohl der Boden vorbereitet war, und wie günstig die Umstände lagen, innere Sicherheit, Überzeugtheit, Intensität der Vision gehörten dazu, einen Stil so tyrannisch zur Herrschaft zu bringen.

Rogier wird im 15. und 16. Jahrhundert unmittelbar den Brüdern van Eyck angereiht und mit einer noch immer nicht ganz überwundenen naiven Pragmatik als der Schüler, Nachfolger und Fortsetzer Jan van Eycks betrachtet. Zeitlich ist das Verhältnis damit richtig bestimmt, aber fast nur zeitlich. Rogier hat Schöpfungen Jan van Eycks, wie die Rolin-Madonna, gekannt, mag auch im Maltechnischen profitiert haben von der Errungenschaft dieses Vorgängers. In Genua sah Facius* ein Genrebild von Rogier — »tabula praeinsiguis Jenuae, in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles«. Dies war ein Thema sicherlich dem Meister fernliegend und, soweit die Beschreibung ein Urteil gestattet, in Nacheiferung Jan van Eycks gestaltet. Dennoch steht Rogier im Gegensatze zu Jan van Eyck dem Geist und der Form nach, wurzelt in anderer Erde. Wenn Rogier seine grämliche und abstrakte Kunst siegreich über die lockende und prangende Jan van Eycks durchsetzte, so fühlen wir eine Gegenbewegung,

* De viris illustribus liber, Florenz 1745, S. 48.

eine Reaktion, eine Abwendung von dem Weltlichen, Sinnlichen, Artistischen zum Geistlichen, Spirituellen und Asketischen, einen Rückgriff zur kirchlichen Kunst. Jan van Eyck war zu weit vorgedrungen. Sein Wirklichkeitssinn, seine Hingabe an die Sichtbarkeit drohte mit Profanierung des Kirchenbildes, wogegen sich die folgende Generation wehrte. Das Mittelalter war noch nicht tot und füllte mit letzter Anstrengung die neuen Formen. In seiner spitzen, scharfen und präzisen Formensprache ist Rogier freilich ein Bahnbrecher und Neuerer. Und so mögen ihn die Zeitgenossen empfunden haben. Von der gotischen Süße und fließenden Anmut hat Jan van Eyck mehr bewahrt als er. Dennoch ist Rogiers Kunst eine späte Regung des mittelalterlichen Geistes. Dieser Meister ist nicht nur fromm, sondern gläubig im Sinne der überkommenen Lehre, mehr gottesfürchtig als gottvertrauend, ist sogar theologisch, hat stets, was er auch zu gestalten hat, das Ganze der christlichen Lehre vor Augen. Die Stimmung des jüngsten Gerichtes erfüllt seine Gestaltungen, Bildnisse, Genrehaftes, Madonnen und alle Vorgänge des evangelischen Berichtes.

Wie man nicht recht begreift, daß ein wahrhaft gläubiger Mensch je an Anderes zu denken vermag als an das Erste und Letzte, das allein Wichtige, so sollte man meinen, er könne nichts Anderes erblicken als die Gottheit. Freilich kann er die Gottheit nur in den Formen des niedrigen Menschenwesens erschauen. Der Glaube warnt ihn aber vor den Reizen und Abenteuern der Beobachtung, vor dem Zufall und der Willkür des Individuellen und weist ihn auf das Gesetz und die Regel hin. Indem er sich der Verführung, Verunreinigung und Verwirrung durch die gegebene unerlöste und verächtliche Wirklichkeit erwehrt, sucht er Hilfe bei der Überlieferung. Den Glauben der Väter gilt es zu wahren und zu er-

neuern. Die fromme Kunst ist konservativ, retrospektiv und oft archaisierend. Im Falle Rogiers herrschte die Tradition zumal in den Formen der Reliefplastik an den Portalen, auf den Altären und an den Mauern der Kathedralen. Rogier nährte seine Phantasie mit den Gebilden der mittelalterlichen Skulptur, deren Stilgesetzlichkeit ihm ordnendes Prinzip wurde. Vor der Aufgabe, als Maler und als Sohn seiner Zeit den christlichen Mythos kulthaft zu veranschaulichen, setzte er sich in den Besitz der illusionsfördernden Mittel, die von der Malkunst seiner Generation geboten wurden. Jan van Eyck geht von dem sichtbaren Einzelfall aus, Rogier von der Idee. Jan van Eyck erfaßt den natürlichen Zusammenhang, Rogier den geistigen Zusammenhang der Kirchenlehre und der hieratischen Stufung. Deshalb ist Jan van Eyck reich, beweglich und ein Maler, Rogier arm an Form, eintönig und ein Zeichner oder Skulptor. Für Jan van Eyck ist Christus einmal, zu jener Zeit, an jenem Orte gestorben und der Maler sucht wahrhaftig die örtlichen und zeitlichen Umstände anschaulich zu machen, für Rogier stirbt Christus immer und überall, und seine von Kirchendienst und vergegenwärtigender Predigt erfüllte Phantasie unterscheidet nicht zwischen dem einst und fern ans Kreuz geschlagenen Leib und dem an der Kirchenmauer hangenden Kruzifix, indem sie die Illusion des Bildwerkes aus tiefem Anteil steigert, die Wirklichkeit aber ins symbolhaft Dauernde überführt. Rogiers Kunst ist gleichnishaft, sie malt nicht episch aus, sondern erbaut isolierend und konzentrierend Gruppen.

In Wechselwirkung mit dem Mangel an dem Raumsinn des Malers, mit der Beschränkung des Beobachtungsfeldes, mit der Inbrunst des Lehrers, der bei jeder Gelegenheit den ganzen Glaubensinhalt zu zeigen wünscht, steht die Neigung zur Plastik.

Die Beziehungen Rogiers zur Plastik sind oft betont worden*. Sein Vater soll Bildhauer gewesen sein, Robert Campin, bei dem er in der Lehre war, wird als Maler und Bildhauer genannt**.

Tournai war ein Hauptort der Steinbildnerei. Eine Reihe von Votivreliefs hat sich in Tournai und in der Nachbarschaft dieser Stadt erhalten.*** Maeterlinck hat dem Meister die Statuen einer Verkündigung in Sta. Maria Magdalena zu Tournai zugeschrieben, Gr. Ring bemüht sich mit starken Gründen um das Steinbildwerk, das heilige Grab von Soignies†. Gemalte Portalskulptur als Rahmung, wie sie im Granada-Altar und im Johannes-Altar zu beziehungsreicher Vervollständigung der Erzählung benutzt wird: diese Form mag von Rogier in das Altarbild eingeführt worden sein. Imitation von Bildwerk, namentlich außen auf den Flügeln, findet man überall in den Niederlanden als ein Merkmal, als eine Folge des allgemeinen Zusammenhangs der Malerei mit der Plastik. Im niederländischen Altarwerk wirkten ja die beiden Gewerke zusammen, so daß eine Ausgleichung der Stilgesetze eintrat, und die farbige, illusionistische Skulptur »malerisch« wurde, wie die Malerei skulpturhaft. Bedenkt man diesen allgemeinen Zustand, so ist Jan van Eycks Gefühl für Raum, Licht und Luft außerordentlicher, die Emanzipation der Malkunst weit merkwürdiger als das Verbundenbleiben Rogiers mit der Bildnerei. Immerhin gibt es keinen niederländischen Maler, der sich auf dem Grenzgebiet von Reliefplastik und Malkunst so sicher bewegt hätte wie Rogier. Dies mag mit seiner Herkunft oder Ausbildung zusammen-

* L. Maeterlinck, Roger et les »ymaigiers« de Tournai, Mémoires publiés par l'académie de Belgique, tome LX (1901) — Gr. Ring, Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, S. 269 ff.

** L. Maeterlinck, a. a. O. (Extrait S. 13).

*** Vgl. dieAbb. in dem Aufsatz von Gr. Ring.

† Zeitschr. f. b. Kst. N. F. XXXIII, S. 36 ff.

hängen, entspricht aber sicherlich seiner Gestaltungsabsicht, die das Göttliche und Heilige vergegenwärtigen wollte und nicht anders vergegenwärtigen konnte wie in Menschenleibern, die, aus der Relativität des Ortes und des Lichtes gelöst, als Figuren oder Gruppen in seiner Phantasie lebten.

Die Figuren Rogiers sind parallel zur Bildfläche gerichtet. Ihre Aktion entwickelt sich nicht aus der Tiefe heraus oder in die Tiefe hinein. Keine Lichterscheinung verleiht der Erzählung Klang oder Stimmung. Überdeutlich, nah, im luftlosen Raum, in gleichmäßiger Schärfe stehen die Gebilde tastbar, wenn auch nicht umgreifbar, vor uns. Der überlieferte Goldgrund ist zwar grundsätzlich dem Illusionsanspruche der Zeit geopfert, kehrt aber in mancherlei Verkleidung zurück, wie auch die altertümlichen Nimben in Strahlenform wieder eingeführt werden.

Die Menschen sind mittelgroß, knochig, mager und gut proportioniert, nur daß die Köpfe und die Hände, die Träger des Ausdrucks, ein wenig zu groß hervortreten. Die Naturhaftigkeit der Glieder wird durch kenntnisreiche Zeichnung gesichert. Der rechnende und messende Geist weiß von der Anatomie, wie er von der Perspektive weiß. Rogier bewährt die Logik, die Gesinnung und das Gewissen des Baumeisters. Er fügt feste, schmuckarme Mauern, die, perspektivisch sicher konstruiert, den Figurengruppen Rüstung und Rahmung bieten. Da aber die zusammenfassende Sehweise des Malers, die Beobachtung des Lichtspiels, der kontinuierliche Fluß des farbigen Zusammenhangs mangelt, stellt sich die Naturhaftigkeit des Bildganzen nicht in dem Grad ein, in dem sie erwartet wird. Der Kirchenraum, etwa im Sakramentsaltar, ist linienperspektivisch folgerichtig und korrekt gestaltet, die Hauptgruppe der Figuren aber steht außerhalb und vor der Räumlichkeit.

Der Meister kennt wohl die dritte Dimension, aber er fühlt sie nicht und freut sich nicht ihrer Möglichkeiten. Seine Menschen gleichen nicht Bäumen oder Blumen, die im Erdboden wurzeln, frei in den Raum emporwachsen, gleichen eher abgeschnittenen, getrockneten und aufgeklebten Pflanzen. Ihre Körperkraft ist durch Gram, Askese und geistige Arbeit geschwächt, sie bedürfen einer Lehne, einer Rückendeckung, sie sind — wie Christus ans Kreuz genagelt ist — an einen Grund geschlagen, der zumeist unsichtbar, hier und dort als Mauerstück, als Vorhang, als Rückwand in die Erscheinung tritt. Die Figuren sind mehr Pilaster als Pfeiler. Sie wirken nicht als lichtsperrende Massen, als Teile des Raums, nicht Raum ausfüllend, Raum beanspruchend, Raum schaffend. Die Klippe, der kritische Punkt wird überall spürbar, wo sie den Boden oder den Sitz oder sonst einen Teil der landschaftlichen oder baulichen Örtlichkeit berühren. Sie treten nicht fest auf, pressen die Sohlen nicht auf eine in die Tiefe stoßende Standplatte. Ihre Hände langen, tasten, sprechen, beten, aber sie greifen nicht werktätig, packen nicht zu.

Die Landschaft bleibt für sich, als ferner Hintergrund, als lichte abschließende Kulisse. Unter blauem, zuweilen bewölktem Himmel hügeliges, welliges Land, geographisch gesehen, mit langen Linien, mit Baumreihen und Baulichkeiten spärlich besetzt. Die Disposition der Landschaft sowie die Bestandteile sind konstant und schematisch. Rogier bereicherte seine Phantasie nicht durch liebevolle Betrachtung des irdischen Jammertals. Übrigens: wenn ein Meister im Tiefpunkt der Teilnahme am sichersten »ertappt« wird, tut man gut, was Rogier angeht, die Landschaftsformen genau zu betrachten. Die Weglinien und Hügelkonturen verlaufen schräg abwärts von den Bildrändern her und schneiden sich in der Mittelachse.

Rogiers Farbe ist glashell und glashart, flach, offen, nackt, positiv, von der Relativität gegebener Lichtverhältnisse gelöst. Sein strahlendes Blau wirkt mit unebener Oberfläche wie gequollen, dünner und trockener sein Rot, ein im Licht weißliches kühles Lackrot, seltener ein unbelebtes Zinnober, sein scharfes, im Schatten schillerndes Gelb. Unvermittelt in der Fläche ausgebreitet, rein begrenzt, oft zierlich und präzise mit Gold umrandet stehen die Gewänder nebeneinander. Das Fleisch wirkt trocken, rissig, lederartig oder wie Elfenbein und reines Email, nie aber eigentlich fleischig. Van Mander hebt als die besondere Macht des Brüsseler Stadtmalers den seelischen Ausdruck hervor und trifft damit einen entscheidenden Punkt. Wirklich überragt Rogier alle Maler des 15. Jahrhunderts durch die Entschiedenheit, mit der er den geistigen Zustand und die Gefühlsregung sichtbar macht. Einseitig und fast monoman, wenn auch in reicher Stufung, schildert er das Empfindungsleben des Gläubigen, nämlich Andacht, Ergriffenheit, Hingebung, bittere Vergrämtheit, Demut, gefaßte Trauer, Ausgeweintheit und Abgehärmtheit, Ohnmacht im tiefsten Schmerze, richterliche Hoheit, bange Erwartung, kirchliche Würde, gespannt strebende Willenskraft, endlich, dem Äußersten nicht ausweichend, das Entsetzen der Verdammten in verzerrten Zügen.

Seine Geschöpfe leiden, sind empfindlich gegen Pein, dulden, aber mit Würde. Das Leid hat ihre Züge gegraben, ihre Formen geprägt, krampft und steift ihre Glieder. Der Schmerz, dem Seele und Leib Widerstand leisten, ist die dramatisch treibende Kraft dieses von der Erde aufwärtsstrebenden Menschentums.

Das Bild ist stumm. Mit verfeinertem Instinkt rechtfertigt der Gestalter das Schweigen. Rogiers Geschöpfe sind sprachlos, eingeschüchtert, benommen, betroffen, in sich versunken, erstarrt, sie

scheuen sich, die heilige Ruhe zu stören, sind am Ende mit Rede und Klage; das Verstummen ist ihnen letzte Weisheit, letzter Schmerz, letzte Gläubigkeit. Überaus reich ist Rogiers Bilderfindung in der Gegenüberstellung zweier Gestalten, in der Schilderung eines Besuches, einer Begegnung. Bewegung und Gegenbewegung, Begrüßung, Eindruck, Empfänglichkeit werden durch Stellung, Haltung und Handbewegung ausgedrückt. Seine Menschen verstehen sich und verständigen sich wortlos, weil sie eines Glaubens und eines Wissens sind.

Die Anmut der Frauen ist von geistiger Art, von abweisender Würde. Alle, selbst Salome, haben Teil an einem Adel, der die ganzen Wesen durchleuchtet.

»Monumental« ist diese Gestaltung nicht. Freilich im Süden erlernt, kann unser Begriff von Monumentalität auf den nordischen Gotiker nicht passen. Stattlich, straff, gewichtig sind Rogiers Menschen, so lange sie statuarisch säulenhaft mit den festen Linien der Baulichkeit verbunden sind; sowie sie sich regen, schlenkern sie mit klapperndem Gebein.

Es gibt keine Andeutung, kein lässiges Nachgeben, kein Schwanken, alles wird artikuliert, in einer Formensprache gesagt, die reicher an Konsonanten als Vokalen ist. Das Profil, der Richtungswechsel des Umrisses sagt das Wesentliche. Die Zeichnung, die entschieden, steif und gerade die Grenzen markiert, mit der Runenschrift der Falten von der Vergangenheit berichtet oder mit subtiler Feinheit die Form projiziert und herauswölbt, ist reich aussagend, scharf eingezogen, aber gehalten ausladend, sanft wellig, leise, aber bestimmt, zierlich, aber ernst dienend.

Unverwirrt durch den Reichtum des Sichtbaren, geht Rogier seinen Weg, unempfänglich und verschlossen gegen die Unendlichkeit

der sichtbaren Dinge, erbaut er mit reiner Hand die eigne Welt. Er baut als Gotiker steil aufwärts, er orientiert alle Glieder nach dem Ziele des Heils. Da die Weltanschauung, der sein Stil entstammt, der christlichen Gemeinde vertraut war, wurde dieser Stil verstanden, allsoweit die Kirche reichte. Man glaubte dem Maler, was er glaubte, und traute ihm zu, daß er die Heiligen von Angesicht zu Angesicht kennengelernt hätte. Er hat sie mit geistigem Auge erblickt und überragt als Typenschöpfer alle Maler des 15. Jahrhunderts. Dieser Stil ist geworden. Sein Werden muß sich verfolgen lassen, sei es in Schöpfungen Rogiers, sei es in Werken seiner Vorgänger. Rogiers Phantasie arbeitete mit Erfahrungen. Mit Beobachtungen muß er begonnen haben, soweit er nicht lernend fertige Formen übernahm. In seiner Jugend muß der Meister vergleichsweise beweglich, empfänglich tastend, von der Natur verführt und verlockt worden sein. Als Quelle sichtbarer Form ist die Natur unerschöpflich reich, der Geist aber arm. Demzufolge mußte Rogiers Gestaltung bei Manier enden.

Viel mehr als grundsätzliche Voraussagungen vermag ich nicht zu geben. Das Werden dieser Kunst in erhaltenen Schöpfungen aufzuzeigen, gelingt nicht recht, zumal da wir bei solcher Bemühung das dunkle Reich der Mütter betreten. Ehe wir nämlich nicht klar sehen, was Robert Campin, der den Urkunden nach Rogiers Lehrer war, was die Überlieferung in Tournai bot, vermögen wir das Entstehen des Rogierstils nicht zu schildern. Haben wir uns durchdringen lassen von der Einheitlichkeit dieser Gestaltung, von der unbeugsamen Zielsicherheit dieses Meisters, von dem sicheren Zusammenhang zwischen Absicht und Formensprache, zwischen Zweck und Mittel, so sind wir geneigt, seiner persönlichen Begabung viel, der dunklen Tradition wenig zuzutrauen.

Der Gegensatz zwischen Jan van Eyck und Rogier kann in dieser oder jener Art gedeutet werden. Der Historiker begnügt sich nicht damit, zwei Menschen, zwei Charaktere, zwei Persönlichkeiten einander gegenüberzustellen, den empfangenden Maler dem prägenden Bildner, er wird der Versuchung nicht widerstehen, darüber hinaus die beiden Meister als die Vertreter zweier Zeitalter, als die Vertreter zweier Rassen anzusehn. Ehemals betrachtete man Jan van Eyck als den Vertreter Flanderns, Rogier als den Vertreter Brabants. Das war gar zu naiv. In Erinnerung an die Geburtsstätten wird man den südflandrisch-französischen Einschlag lösen von dem holländisch-germanischen. Der Skulptur, von der Rogier ausgeht, tritt die Buchmalerei gegenüber, mit der Jan van Eyck beginnt, die strenge Kirchlichkeit des Mittelalters der Abenteuerlust, der Weltlichkeit und der Naturfreude des neuen Zeitalters. Der verwickelte, nur zu einem geringen Teil erhellte Tatbestand wird durch solche verallgemeinernde Konstruktionen gefährlich vereinfacht. Immerhin setzt sich das Erbe von diesem Meister deutlich ab von der Errungenschaft jenes Meisters. Jan van Eyck gab der niederländischen Malerei Naturnähe, Wärme und Duft, Rogier Bildgedanken, Typen und Gehalt, jener Glück und lyrischen Klang, dieser dramatische Spannung und seelische Größe.

DER MEISTER VON FLÉMALLE, ROBERT CAMPIN UND JACQUES DARET

AUS Urkunden in Tournai kennen wir den Lehrer und einen Mitschüler Rogiers. Der Lehrer hieß Robert Campin, der Mitschüler Jacques Daret. Den Namen und Daten gegenüber steht der von der Stilkritik geordnete Bilderbestand. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, Brücken vom einen Ufer zum anderen zu schlagen. Aus der großen Zahl von Gemälden, die im weiteren Sinne rogierartig erscheinen, ist eine Gruppe unter dem Notnamen »Meister von Flémalle« oder »Meister des Merode-Altars« zusammengeschlossen worden.* Da die Findung dieses Meisters so vor sich ging, daß man ihn von Rogier ablöste, daß man eine zweite Persönlichkeit in einigen Schöpfungen zu erkennen meinte, die mit fremdartigen Zügen aus Rogiers »Werk« herausfielen, begann man damit, in dem zweiten Maler einen Nachfolger Rogiers zu sehen. So hat Passavant die drei Tafeln im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M., die angeblich aus der Abtei von Flémalle bei Lüttich stammen, dem »jüngeren Rogier van der Weyden« zugeschrieben. Tschudi noch hat sein Geschöpf dem Brüsseler Stadtmaler zeitlich nach- und untergeordnet. Später trat der Meister von Flémalle neben Rogier, bis daß am Ende die Altertümlichkeit seiner Gestaltungsweise erkannt, und er als ein Vorgänger, als der Lehrer Rogiers betrachtet wurde. Dreimal ist versucht worden, den Maler aus seiner Namenlosigkeit

* H. v. Tschudi, Jahrbuch d. pr. Ksts. XIX (1898), S. 14 ff, S. 98 ff.

zu erlösen. Firmenich-Richartz* hat, scheinbar zurückschreitend, die Gruppe der dem Flémalle-Meister gegebenen Werke für Jugendarbeiten Rogiers erklärt, mit beachtenswerter Argumentation, wenn auch ohne Zustimmung zu finden. Hulin de Loo hat höchst scharfsinnig 1902, bei Gelegenheit der Brügger Leihausstellung, den Meister von Flémalle mit Jacques Daret identifiziert**, also mit dem ungefähr gleichaltrigen Genossen Rogiers, dann aber, nicht minder scharfsinnig mit Robert Campin***, dem Lehrer Rogiers.

Hulins Meinungsänderung hatte ihren guten Grund. Er entdeckte nämlich 1909 im erhaltenen Bilderbestand ein urkundlich erwähntes Altarwerk Darets. Und dieses Altarwerk ist offensichtlich nicht von derselben Hand wie die Flémalle-Tafeln und der Merode-Altar. Da beide Schüler Campins, sowohl Rogier wie Daret, faßbare Persönlichkeiten geworden waren, zwischen Beiden und dem Meister von Flémalle Stilverwandtschaft aufleuchtete, so identifizierte Hulin mit gewinnenden Gründen nunmehr den Meister von Flémalle mit Robert Campin. Wie die kompilierende Literatur jeweils die letzte Vermutung als gesicherte Tatsache dem arglosen Leser vorzutragen pflegt, wird jetzt von Robert Campin gesprochen wie von Rembrandt oder von Rubens. Nun mag der Name an sich nicht gar so wichtig sein, aber die Identifizierung stellt das »Werk« des Flémalle-Meisters nach Ort und Zeit und nach seinem Verhältnis zum »Werke« Rogiers fest. Darin liegt die Bedeutung der Vermutung, der wir gerade wegen dieser Bedeutung die Elastizität einer Hypothese wahren wollen.

---

* Zeitschr. f. b. Kst. N. F. X (1899), S. 1 ff, S. 129 ff.

** De l'identité de certains Maîtres anonymes, Gand, A. Siffer, 1902, S. 25 ff. (Einleitung zum catalogue critique der Brügger Ausstellung.)

*** Burlington Magazine XV, S. 202 ff. — Ebenda XIX, S. 218 ff.

Was Jacques Daret betrifft, ist es erfreulich geglückt, die Dokumente und die Monumente in einem Punkte zur Deckung zu bringen.

Jan du Clercq, der Abt von St. Vaast in Arras, ließ in der Marienkapelle im Chor seiner Kirche einen umfangreichen Altar aufstellen, über den wir aus alten Beschreibungen gut unterrichtet sind*. Die Urkunden der Abtei, die im Archiv zu Arras bewahrt werden, enthalten Zahlungen an Jacques Daret für Polychromierung des Bildwerkes und für beiderseitige Bemalung der Altarflügel. In der Publikation des »Journal de la Paix d'Arras« (Paris, 1651) beschreibt der Herausgeber Jean Collard den Altar und nennt als die Darstellungen außen auf den Flügeln: die Verkündigung, darunter nebeneinander vier Tafeln, nämlich die Visitation, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Beschneidung. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum besitzt zwei gleich große Tafeln mit der Visitation und der Anbetung der Könige. In dem ersten Bild ist ein Abt als der Stifter dargestellt, und das Wappen dieses Stifters ist dasjenige Jean du Clercqs. Zwar nicht eine Beschneidung, wohl aber eine Darbringung im Tempel, die mit leicht begreiflichem Irrtum für eine Beschneidung genommen werden konnte, wurde hinzugefunden in einem Bilde der Hainauer-Sammlung, das mit der Sammlung Tuck nach Paris in das petit palais gelangt ist. Endlich entdeckte Hulin die vierte Tafel, die Geburt Christi** im Londoner Kunsthandel, die in Pierpont Morgans Besitz überging. Die Stilaussage der vier Gemälde ist völlig einheitlich. 78—82 T. LXV —LXVII

Jacques Daret***, mit dessen Namen wir dank Hulins Entdeckung

* Burlington Magazine XV, a. a. O.

** Abg. Burlington Magazine XIX, S. 218.

*** Maurice Houtart, Jacques Daret, Tournai, Casterman (1908).

eine Anschauung verbinden, ist ein Sohn der Stadt Tournai wie Rogier und ungefähr gleichaltrig mit ihm. Darets Vater war ein Holzbildhauer. Im April 1418, offenbar in ganz jungen Jahren, wird er bereits als Hausgenosse Robert Campins erwähnt, in merkwürdigem und beachtenswertem Widerspruch zu der offiziellen Eintragung von 1427. Daret scheint neun Jahre lang »Lehrknabe« bei Campin gewesen zu sein, ohne daß er in dieser Eigenschaft in die Gildenlisten eingetragen worden wäre. Seltsam — und ebenso seltsam: Rogier wird 1426 schon als maître genannt, 1427 aber »Schüler« Campins (s. oben S. 12). Vielleicht sind beide Seltsamkeiten auf ein und dieselbe Art zu erklären. Vielleicht arbeitete auch Rogier schon vor Beginn seiner »offiziellen Lehrzeit« mit Campin zusammen. Kann man im Falle Darets überhaupt von Lehrzeit im eigentlichen Sinne sprechen? Kann ein Maler vierzehn Jahre lang »lernen«? Entweder Daret war anstellig und brauchbar oder nicht. War er es nicht, so hätte ihn Campin schwerlich so lange in seiner Werkstätte geduldet, war er es aber, so muß er doch wohl mindestens zwischen 1427 und 1432 als erfahrener Mitarbeiter nützliche Dienste geleistet haben. Vielleicht war Campin so etwas wie ein Unternehmer, der tüchtige Kräfte für längere Zeit zu gemeinsamer Arbeit verpflichtete. Vielleicht war die Lehrlingsschaft in diesem Falle nur eine Form für tatsächliche Genossenschaft. Diese Erwägungen geben uns einige Bewegungsfreiheit, wenn es gilt, das Verhältnis Rogiers zu Campin festzustellen. Am 18. Oktober 1432 wurde Daret formell Meister in Tournai und merkwürdigerweise sofort Provost der Gilde. Er arbeitete 1434 für den Abt von St. Vaast in Arras, 1436 war er in der Vaterstadt, 1441 aber ist er wieder in Arras, wo er offenbar an du Clercq einen treuen Gönner hatte, und führte Kartons für Bildweberei

aus, für eine Auferstehung Christi*. 1452 malte er für St. Vaast einen zweiten Altar. 1468 ist der Meister in Brügge bei Gelegenheit der Feste, mit denen Karl des Kühnen Vermählung gefeiert wurde. Hier scheint er die Dekorationsarbeit geleitet zu haben und wird ebenso besoldet wie Franc Stoc aus Brüssel, indessen Daniel de Rycque aus Gent, Philippot Truffin und Liévin van Laethem sowie Hugo van der Goes geringere Summen empfangen. Am 8. Mai 1436 tritt bei ihm als Lehrling ein »pour apprendre l'enluminure« Eluthère du Pret. Er scheint demnach auch als Buchmaler tätig gewesen zu sein. Am 17. Februar 1453 ist er zu Lille bei einem höfischen Feste neben anderen Malern, darunter »Simonet Marmion« von Amiens, tätig.

Die vier Bilder, die Daret zu Beginn seiner Selbständigkeit gemalt hat, bieten beispielhaft eine Anschauung von der Kunstübung in Tournai und in Campins Werkstätte, zugleich von der Bildnahrung, die Rogier aufnahm. Wenn wir nach der Beredsamkeit der Urkunden von Daret viel erwartet haben, fühlen wir uns enttäuscht. Je weniger diese Leistung durch geistige Überlegenheit hervorragt, um so mehr mag sie als typisch und durchschnittlich für den Ort und für die Zeit zeugen und aussagen.

Der Horizont liegt auffällig hoch. Vom Himmel ist nur ein ganz schmaler Streifen sichtbar. Dies mag mit einem überlieferten Bedürfnis nach gleichmäßiger Flächenfüllung zusammenhängen, das in Tournai und Arras, den Stätten der Bildweberei, wirksam war. Die Disposition der Landschaft mit den sich überschneidenden Erdwellen und den gewundenen Wegen offenbart ein Raumgefühl, das auf derselben Stufe steht wie Rogiers Raumgefühl, doch überspinnt Daret den Wiesenplan vorn mit Blumen und Blättern als

* H. Goebel, Wandteppiche (1923), I, S. 233.

Dekorator, vielleicht in der Tradition der Teppichzeichner*. Die strenge Enthaltsamkeit Rogiers geht ihm gänzlich ab. Eine im Grund altertümliche Gestaltung exzelliert oberflächlich, spielerisch und ohne Folgerichtigkeit mit Naturwahrheit, besonders in der Geburt Christi, wo das Holzwerk der Hütte und die vom Dach herabhängenden Eiszapfen prahlerische Beobachtung stillebenartiger Dinge zur Schau stellen. Die Konstruktion des Kapellenraumes — in der Darbringung des Kindes — ist unsicher. In der Malweise ist Daret ein Meister der neuen Generation. Das Gerüst aber schwankt, Formensprache, Körperbildung, Typik, Falten lasch, leer, unpräzise. Barbarisch schwerer Schmuck, mit Perlen, Edelsteinen und goldenen Schrifträndern, verleihen der Oberfläche mit den blitzenden, keck aufgetragenen Lichtern, den starken Gegensätzen von Hell und Dunkel, der blumigen Färbung und der stofflichen Illusion in nebensächlichen Dingen einen erregenden Effekt. Die Erzählung wirkt mit heiterer, flacher Festlichkeit. Die Körper eher untersetzt als hoch, unklar im Bau unter dicken hangenden Stoffen. Die Köpfe blöde, eintönig im Ausdrucke, mit sehr langen Nasen, weichlich, verquollen, mit leicht schielenden Augen. Die Hände knochenlos, mit geringer Formenkenntnis gezeichnet.

Nach der Probe vom St. Vaast-Altar können wir uns einigermaßen vorstellen, mit welchen Mitteln Daret die Dekorationsaufgaben bei höfischen Festen löste. Die erhaltenen Tapisserien fördern diese Vorstellung, z. B. der Alexander-Teppich im palazzo Doria zu Rom**. Gelernt hatte Daret, soweit die Urkunden uns Auskunft geben,

* Über die Tapisserie in Tournai: Eugène Soil, les tapisseries de T., 1892, und namentlich Betty Kurth, die Blütezeit der Bildweberei zu T., Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. XXIV (1917) H. 3. Hier wird vorsichtig auf den Zusammenhang der Tafelbilder Darets mit der Bildweberei hingewiesen (S. 104).

** Abg. bei B. Kurth a. a. O., Tf. VIII.

ausschließlich bei Robert Campin. Wir versuchen Darets Leistung als das Ergebnis vieljähriger Unterweisung aufzufassen und danach auf das Können und auf das Wesen des Lehrers zu schließen. So ist auch Hulin verfahren und zu dem Schluß gelangt, Robert Campin, der 1444, am 26. April in Tournai gestorbene Meister sei niemand anders als der sogenannte Meister von Flémalle.

Die stilkritische Bemühung um den Flémalle-Meister ging haupt- 60 T. LII —LIV
sächlich von den Frankfurter Tafeln aus, zumal da der zum Kernstück weit besser geeignete Altar im Besitz der gräflich Merodeschen Familie zu Brüssel schwer zugänglich war und ist und nur zweimal, auf der Toison d'or-Ausstellung zu Brügge 1907* und auf der Ausstellung belgischer Kunst in Paris 1923, öffentlich gezeigt wurde.

Das Merode-Triptychon enthält in der mittleren Tafel die Verkün- 54
digung Mariae, auf dem Flügel rechts Joseph bei der Tischlerarbeit, T. XLVI, XLVII
links das Stifterpaar kniend an der Tür des Madonnengemaches. Zwei Wappen im Fenster der Mitteltafel geben Hoffnung auf Feststellung des jugendlichen Stifterpaares und damit auf Datierung des Werkes. Tschudi in seinem bekannten Aufsatz** deutet die Wappen auf die Familien Ingelbrechts und Calcum (Lohausen). Hulin de Loo*** hat sich ebenfalls bemüht, die Wappen zur Aussage zu bringen. Er bestätigt, daß der Mann zu der namentlich in Mecheln nachweisbaren Familie Ingelbrechts gehört, ist aber, was das Wappen der Donatrix betrifft, zu keiner Sicherheit gekommen. Der kostümkundlichen und stilkritischen Datierung kommen die Wappen leider nicht zu Hilfe.

Das vollkommen erhaltene Werk frappiert durch originale und genrehafte Züge. Mit dem Gefühle für Raum, für Licht, für Realität,

* Die besten Abb. in der Publikation dieser Ausstellung (Brüssel, van Oest) pl. 39, 40, S. 83.
** Jahrbch. d. pr. Ksts. a. a. O.
*** Bulletin de la Soc. d'hist. et d'arch. de Gand XV., S. 218.

mit dem Streben, die Gemächer, die Umwelt anschaulich zu machen, von der Lebensweise der Gottesmutter zu erzählen, stößt der Maler weit vor. Illusion erzeugt Illusionsverlangen. Und den Grad von Illusionsbedürfnis, den er erweckt, vermag er aus Mangel an Kenntnis, vielleicht an Erfahrung, nicht zu stillen. Seine Beobachtung ist unmittelbar und kühn, aber oberflächlich, wenn auch in anderem Sinne oberflächlich als diejenige Darets. Der Meister geht dem Scheine mit eifriger Lust nach, verfolgt die Schlagschatten, das Lichtspiel auf den Stoffen, auf Metall, Weißzeug, Holz, Wolle, kann sich nicht genug tun, Ding für Ding anschaulich zu machen. Die Pergamentblätter des offenen Gebetbuchs sind mit Genauigkeit wiedergegeben, wie auch das Arbeitsgerät Josephs. Der Maler verweilt bei stillebenartiger Schilderung und wird fast aufdringlich mit seiner Naturtreue. Das Wunder ist um so mehr Wunder, als es jäh in den Werktag einbricht. Der Maler gibt darüber Auskunft, wo Joseph zur Zeit der Verkündigung geweilt hat. Das Haus hat mehrere Stuben. In dem Wohnraume sitzt Maria und liest im Gebetbuche, Joseph aber arbeitet in seiner engen Werkstätte daneben, ungestört durch den Besuch des Engels. Was er, obwohl Wand an Wand mit Maria, nicht sieht und nicht hört, dessen sind wir Zeugen, während das Stifterpaar an der Treppe und der halb offenen Tür kniend bescheiden etwas davon erblickt und erlauscht. Sinnfällig, rationalistisch, mit eher novellistischer als dramatischer Spannung, sogar humoristisch wird erzählt. Auf Josephs Arbeitstisch steht eine Mausefalle. Mit Bildeinfällen erneuert, bereichert, vermenschlicht, hatten schon die Buchmaler den Evangelienbericht, aber so furchtlos und drastisch das Beiwerk in den Mittelpunkt eines Altarwerkes zu rücken, dazu gehörte ein Weltsinn, eine Freude an der Wirklichkeit, zugleich ein Enthusiasmus über neue Möglichkeiten, also

jener Ausbruch beim siegreichen Vorstoß der Tafelmalerei, der im Jahrzehnt des Genter Altars erfolgte.

Wenn ich die Beobachtung, die selbständig, genau und sachlich die Räume, das Lichtspiel, die Möbel und Geräte, den besonnten Marktplatz im Fensterausschnitt erfaßt hat, oberflächlich nenne, so will ich damit sagen, daß der Maler mehr die Haut und das Fleisch als die Knochen, mehr die einzelnen Stücke als das Ganze, mehr die toten Dinge als die Menschen ergreift. Die Konstruktion ist schwach, sowohl die linienperspektivische der Räume und der Möbel, wie die der menschlichen Leiber, wenngleich die scheinbar folgerichtige und energische Lichtführung, die helldunkelhaft tiefe Färbung über die Schwäche des Aufbaues hinwegtäuschen. Maria sitzt seltsam, nicht auf der Bank, sondern auf der Erde. Der Tisch, dessen Platte in wunderlich starker Aufsicht im Mittelpunkte steht, scheint fast ein Drittel der Stube auszufüllen und behindert Maria und den Engel. Bedrohlich überfüllt und ungeordnet, irritiert das Bildganze mit den durch Lichtakzente betonten naturwahren Gegenständen, während die beiden eingeklemmten Hauptfiguren nicht gebührend zur Herrschaft gelangen.

Der Faltenwurf ist durch scharfe Beleuchtung mit tiefen Schatten plastisch geformt und ebenso reich an Beobachtung wie an Phantasie. Der Rhythmus verrät ein ungeduldiges und heftiges Temperament. Geradlinig aneinanderstoßende, eigensinnig sternförmige Motive wechseln mit fließenden und rollenden.

Der von vorn gesehene Madonnenkopf, hoch, mit schmaler Stirn, dicht beieinandersitzenden Augen, breiten Wangen, langer Nase, kurzem, breitem Hals, zeigt, etwas maskenhaft, mehr derbe Gesundheit als Vergeistigung. Die Hände mit den spitz zusammengepreßten Fingern erscheinen ein wenig verkümmert.

Ein Meister des Genres, des Stillebens, der Landschaft, des Porträts regt sich in diesem Altarbilde.

Die Aussage dieses Gemäldes läßt den Autor deutlich als eine von Rogier verschiedene Persönlichkeit hervortreten. Die Gefahr einer Verwechselung scheint fernzuliegen. Die Grenzlinie aber, deren wir hier sicher zu sein glauben, wird verwischt, sobald wir, ausgehend vom Merode-Altar, andere Schöpfungen dem »Werke« des sogenannten Flémalle-Meisters hinzufügen. Eine dieser Schöpfungen ist inschriftlich datiert, nämlich die Flügel des Werl-Altars im Prado zu Madrid, der Täufer mit dem Stifter und die hl. Barbara.

67
T. LVIII, LIX

Die Inschrift am unteren Rande des Stifterflügels lautet: Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem . . . depingi minister henricus Werlis magister coloniensis (das Wort »depingi« undeutlich). Das Datum 1438 steht fest, sowie die Person des Donators, eines zu Werl in Westfalen geborenen Mönches, der 1430 in Köln an der Universität immatrikuliert, als Lehrer und Schriftsteller hohes Ansehen genoß und 1461 zu Osnabrück starb. Magister Henricus nahm am Baseler Konzile teil.

Was in diesen, abgesehen vom Kopf des Täufers, makellos erhaltenen Tafeln entschieden an den Merode-Altar erinnert, ist die lustvolle Energie, mit der die Innenräume veranschaulicht sind. Die Geschlossenheit, Heimlichkeit der Gemächer bestimmt den Eindruck. Das Licht, in den Schlagschatten konsequent beobachtet, verleiht den Bildern eine Illusionskraft, die, von Jan van Eyck abgesehen, niemand in jenen Tagen erreicht hat.

Das Inventar an Möbeln und Geräten ist nicht dasselbe wie im Merode-Altar, besteht aber aus ähnlichen, von derselben Gestaltungsabsicht gewählten, geformten und geordneten Gegenständen. Der Kamin an der Seitenwand, die lange Bank davor, das Fenster an

der Rückwand, das über eine Stange herabhängende Handtuch, der drehbare Metalleuchter am Kamin: alles ebenso und doch absichtlich anders, wie wenn der Maler im Felde seiner höchsten Teilnahme und genauesten Kenntnis mit Abwechselungsreichtum prahlte. Komplizierte Konstruktion wird mit der Freude an malerischer Bewegtheit gesucht. Das Gemach, in dem der Stifter kniet, ist durch einen Verschlag von halber Höhe in zwei Räume geteilt. Das Bauwerk, die Balkendecke, die Fensterläden sind nach Gefüge und Materialcharakter mit Sachlichkeit bis in die kleinsten Einzelheiten ausgebildet, und die ausführliche Beobachtung, mit der die Glasflasche auf dem Kaminbord, die blanke Kanne auf dem Schrank, sowie der runde Spiegel im Stifterflügel ausgebildet sind, grenzt an Virtuosität, wenn auch an naive und unschuldige Virtuosität. Das Licht der Innenräume hat nicht den dämmrig weichen, poesievollen Schimmer, das umhüllende Helldunkel Jan van Eycks, sondern mit schärferen Gegensätzen von Hell und Dunkel eine stechende und grelle Wirkung.

Die Vorurteilslosigkeit der Beobachtung zeigt sich besonders deutlich in der steinernen Madonnenstatue, die fast wie eine kunstgeschichtliche Abbildung, nicht in die Formensprache des Malers übertragen, den Stil des 14. Jahrhunderts rein bewahrt hat.

Wie im Merode-Altar kniet der Stifter an einer Treppe, bei einer offenen Tür, und blickt in das Heiligtum der Mitteltafel. Der Maler wiederholt einen Bildgedanken, mit dem er den Flügel sinnvoll mit der Mitteltafel verbindet.

Verglichen mit dem Merode-Altar sind die Flügel des Werl-Altares besonnen konstruiert. Die Figuren haben Platz in den Gemächern. Barbara sitzt sicher auf der Kaminbank, während die Madonna dort seltsam vor der Bank am Boden hockt. Die Linienperspektive,

annähernd richtig, steigert die Raumillusion. Ein Fortschritt in Kenntnis und Erfahrung wird offenbar, der den Schluß zu gestatten scheint: der Merode-Altar ist vor den Werl-Flügeln, also vor 1438 entstanden.

In den Flügeln des Werl-Altares zeigt sich der Meister überraschender Weise von Rogier berührt. Die Hand des Täufers in verwickelter Bewegtheit, in ihrem Gestus schwer zu erklären, ist anderem Zusammenhang entlehnt, kommt genau so in Rogiers
T. I Granada-Altar vor, in der jetzt zu New York bewahrten Tafel. Dort erscheint Christus seiner Mutter, und die Bewegung seiner Rechten, die der Flémalle-Meister dem Johannes willkürlich gegeben hat, ist aus der Situation heraus gefunden als ein sublimes, seelisch verfeinertes Motiv, durchaus im Geiste Rogiers. Daß der Flémalle-Meister aus dem Granada-Altar direkt kopiert hat, ist wenig wahrscheinlich; er mag eine Zeichnung Rogiers, vielleicht eine Naturstudie, gekannt und danach gearbeitet haben. Jedenfalls gewinnen wir aus diesem Zusammenhang ein Argument für Ateliergemeinschaft zwischen den beiden Meistern, damit ein Beweisstück für die Identität Robert Campins und des Flémalle-Meisters, zugleich aber einen warnenden Hinweis, Rogiers Verhältnis zum Flémalle-Meister nicht als ein Schülerverhältnis schlechthin aufzufassen, und damit wieder ein Argument gegen die Identifizierung. Glauben wir an Gemeinschaft im Sinne wechselseitiger Anregung, so hat Campin mit seinen lichterfüllten Innenräumen, Rogier mit geistiger Überlegenheit und seiner besonnenen Kompositionskunst gewirkt. Mit dieser Vorstellung im Einklange steht die Figur der lesenden Barbara, die sowohl in der Kopfbildung wie im Gefühlsleben
12 T. XI an Rogier erinnert. Die Londoner National Gallery besitzt als das Fragment aus einer großen Altartafel die sitzende Figur der

hl. Magdalena — mit übermaltem Hintergrund —, und dieses Werk Rogiers steht im Typus und Bewegungsmotiv der Barbara des Flémalle-Meisters nahe.

Mit konzentrierter Teilnahme ist unsere Aufmerksamkeit auf die Zeitspanne 1427 — 1432 gerichtet, in der Rogier bei Campin arbeitete. Gerade damals vor 1430* entstand der durch Umfang 59
und dramatische Wucht hervorragende Flügelaltar des Flémalle-Meisters, von dem uns eine kleine Kopie in der Galerie zu Liverpool — mit dem Wappen von Brügge — und ein Teilstück des Originals, der reuige Schächer mit zwei aufwärtsblickenden Männern, im Staedel-Institut zu Frankfurt erhalten sind. In dem Kopf des sterbenden Schächers scheint sich die Ausdruckskraft Rogiers mit der Beobachtungsschärfe des Flémalle-Meisters zu vereinigen.

Eine Verklammerung zwischen der Produktion dieses und der jenes Meisters wird durch die an sich unbedeutende Zeichnung geboten, die in einem Kupferstiche des Bandrollen-Meisters vorliegt. Der Kopist hat nämlich höchst seltsam Rogiers Kreuzabnahme, die Escorial-Tafel, um die beiden Schächer bereichert, und der eine dieser Schächer, der Böse, deckt sich, gegenseitig, mit der aus der Kopie in Liverpool bekannten Figur. Dem Bandrollen-Meister muß eine niederländische Zeichnung vorgelegen haben, die direkt oder mittelbar von den beiden großen Kreuzabnahmen, nämlich von der Rogiers und der des Flémalle-Meisters, abhängig war.

Motive, denen wir im Werke des Flémalle-Meisters begegnen, wirken fort in Rogiers Werkstatt, gehen durch Rogiers Werkstatt hindurch. Einige Kompositionsgedanken, die der Flémalle-Meister benutzte und die gültig wurden, scheinen in ihrer prägnanten

* Hulin, Burlington Magazine XIX, S. 225 drückt sich über das Datum bestimmt aus (»we have the proof that it was executed and was already celebrated, before 1430«).

Geistigkeit und dramatischen Schlagkraft auf Rogiers Erfindung zurückzugehen.

60 T. LII–LIV Die drei Flügelbilder im Staedel-Institut, die angeblich aus der Abtei von Flémalle stammen, nämlich die in ganzer Figur stehende Madonna, die hl. Veronica und die grau in grau gemalte Dreifaltigkeit, gehören so zusammen: die Veronica mit der Dreifaltigkeit auf der Rückseite war der eine Flügel, die Madonna, deren Rückseite übermalt ist — mit einer Mater dolorosa —, der andere. Der Flügelaltar, von dem uns dieser Rest erhalten ist, steht an Monumentalität und Ernst zu vorderst unter den Schöpfungen des Flémalle-Meisters. Wenigstens in den Flügelstücken ist die Wirkung nicht auf die Licht- und Raumillusion, auf Erzählung, auf menschlich genrehafte Vertraulichkeit gestellt, sondern auf die Würde und den Ausdruck der heiligen Gestalten. Der Meister scheint mit Rogier in Wettbewerb zu treten auf dem Gebiet, auf dem ihm Rogier seiner Natur nach überlegen war. Nehmen wir an, daß dieser Altar in Campins Werkstatt zwischen 1427 und 1432 geschaffen wurde, so dürfen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß Rogier daran mitgearbeitet habe. In der Tat stoßen wir an die kritische Grenze zwischen den beiden Meistern, begreifen, daß ein Kenner vom Range Ludwig Scheiblers die Bestimmung auf Rogier vor diesen Tafeln niemals aufzugeben bereit war, verstehen auch den Versuch, den Firmenich-Richartz* gerade an dieser Stelle unternahm, die »Werke« der beiden Meister zusammenzuschweißen.

Der Ausführung nach stehen die Frankfurter Tafeln diesseits der Grenze, das heißt sie stammen von derselben Hand wie der Merode-
58 T. L Altar und wie die Madonna der Somzée-Sammlung, die mit der Salting-Sammlung in die Londoner National Gallery gelangt ist.

* Zeitschr. f. b. Kst. N. F. X (1899), S. 1 ff., 129 ff.

Namentlich die Frankfurter Madonna offenbart mit heißem Temperament die persönliche Gestaltungsweise, die sich von derjenigen Rogiers absetzt. Die Tellernimben der Madonna und des Kindes mit den irdisch schweren, materiell wertvollen, aufdringlich plastischen Edelsteinen und Perlen, das schneidend scharfe Licht in dem überaus verwickelt gefalteten Kopftuch, die zur Schau gestellte Beobachtung des Stofflichen, die animalische Lebenskraft in der Bewegung und im Ausdrucke des Kindes: diese und andere Züge entscheiden. Die Madonna in der National Gallery trägt einen Fingerring wie die in Frankfurt. Die ringförmigen Falten des äußerst schweren, mit breitem Pelzrand besetzten Ärmels: hier wie dort. Im ganzen Breite und üppige Fülle. Das Haar quillt an den Schläfen ins Antlitz.

Die Dreifaltigkeit, in der Steinbildwerk nachgeahmt ist, zeigt mit den doppelten Schlagschatten jene »malerische« Bereicherung aus der Beobachtung des Lichtes, wodurch der Flémalle-Meister geflissentlich Staunen erregt.

Auf der anderen Seite fehlt es nicht an Zügen, die mit Entschiedenheit auf Rogier hinweisen. Die feierliche Erhabenheit und Entrücktheit in den Köpfen Gottvaters und der Madonna, die Kopfbildung der Madonna, die reliefhafte Komposition mit dem neutralen Grunde der orientalischen Behangstoffe, die Gruppe der Dreieinigkeit der Erfindung nach: damit scheint die Gestaltung über das Vermögen des Flémalle-Meisters hinauszureichen. Eine so ausdrucksvolle und beseelte Hand wie die Rechte, mit der Veronica das Schweißtuch hält, ist nach aller Erfahrung diesem Meister nicht zuzutrauen.

Meinen wir hier vor einer ähnlichen Aufgabe zu stehn, wie vor dem Genter Altar, wo es galt, den Anteil Huberts und Jans voneinander

zu scheiden, so verzweifle ich an einem eindeutigen Ergebnis und meine, daß die Kräfte sich unlösbar vereinigt haben bei gemeinsamer Arbeit. Rogier nahm hauptsächlich Teil an der Anlage, der Typengestaltung, der Vorzeichnung, Robert Campin an der Ausführung. Unvoreingenommen blickte der Meister von Flémalle auf Dinge und Menschen. Wir haben in ihm einen Porträtisten zu erwarten, und die Stifterbildnisse im Merode- und Werl-Altar enttäuschen nicht. Unter den Einzelbildnissen, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht worden sind, stehen zwei, nämlich das Porträt-
55 paar in der National Gallery zu London, auf der Höhe, alle übrigen
69 sind entweder, wie das Paar in Brüssel, bedenklich schwach und vielleicht Kopien, oder, wie die beiden Männerbildnisse in Berlin, als Arbeiten von seiner Hand nicht ohne weiteres erkennbar.

Der Mann und die Frau in London stehen knapp in der Bildfläche auf neutral dunklem Grunde, wirken groß und ernst wie Rogiers Bildnisse, aber um einen Grad individueller und um mehrere Grade fleischiger. Das Licht wölbt die Formen zu starker Reliefillusion heraus, überspielt sie aber auch. Die abgewandte Gesichtshälfte liegt bei halber Seitenansicht im Schatten, dieser Schatten ist aber durchsichtig, belebt und fleckig aufgehellt. Schatten- und Lichtstreifen sorgen akzentuierend für reiche Binnenzeichnung. Der Mann sieht entschlossen aus, mit faltenreicher Stirne, mit feurigem Blick und festem, leiderfahrenem Mund, die jüngere Frau mit weit offenen glänzenden Augen, mit großem ausdrucksvollem Munde, sorgenvoll, in liebenswerter Unterwürfigkeit, mit verschlossenem Temperament und scheu zurückgehaltener Gefühlswärme. In der Farbe brünett, saftig, leuchtend, kühl, schwer, mit großen Flächen von Rot und Grün im Männerporträt, das Fleisch gerahmt durch die mächtige weiße Haube im Frauenporträt.

Dieses Frauenbildnis fordert zur Vergleichung heraus mit dem äußerlich ähnlichen Berliner Frauenbildnis, das ich nicht ohne Mühe in Rogiers Werke untergebracht habe (s. oben S. 41). Die beiden Meister nähern sich hier einander, aber die Grenzlinie bleibt deutlich. Wie unerwartet menschlich und sinnenfreudig Rogiers Frau im Zusammenhange seiner Bildnisse erscheint, die drängende Lebensfülle, die malerische Bewegtheit, das zufällig Individuelle des Charakters, das Momentane des Ausdrucks, also gerade was der Flémalle-Meister in seinem besten Bildnisse erreicht, dem kommt Rogier in seinem besten Bildnisse nicht nahe. Vielmehr ist seine Zeichnung vergleichsweise rein und typisierend, sein Ausdruck verklärt und geläutert.

Schwer wird die Entscheidung vor dem Mann mit dem Doppel- 61 T. LV
kinn im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Als ich dieses Bild 1901 auf einer Londoner Auktion kennen lernte, gab ich ihm den Namen »Meister von Flémalle«, der, soweit überhaupt über dieses Bild geurteilt wurde, nie diskutiert worden ist. Mir aber sind Zweifel gekommen. Der Kopf auf hellem Grunde, ganz eng gerahmt, prall, kugelig, drastisch über die Maßen, ein Bravourstück, prägnant in der Schilderung des anormalen körperlichen Einzelfalls. Scharfe Beleuchtung umgibt die schwere, breite und herabhängende Nase mit tiefen Schlagschatten, die der Modellierung dienen, aber auch die Form, namentlich teilweise den Mund, verdecken. Reflexe, Lichtflecke beleben die Schattenseite. Das fette schlaffe Wangenfleisch, die wie eingekerbten Falten in der Stirn und an den Augen sind stofflich aufs kräftigste betont. Die animalisch drohende Triebhaftigkeit, der herrschsüchtige Lebenswille, der die feiste Masse durchdringt, die derbe Größe der Gestaltung: alles im Sinne des Flémalle-Meisters. Andererseits zielsicher geschwungene Grenzen

und eine pointierende Ausprägung, Herauslösung des Charakters, Eigenschaften, die über das Vermögen dieses Meisters hinauszugehen scheinen.

Nirgends ist so nahe Verwandtes zu diesem Kopfe zu finden wie in Rogiers Escorial-Bild*. Der trauernde Mann, der dort des Heilands Füße hält, trägt einen ähnlich gebildeten und nicht weniger kräftig herausgewölbten Kopf.

Die Frage, ob Rogier oder der Flémalle-Meister, ist vor diesem Bilde zu entscheiden, je nachdem das Verhältnis dieser Meister zueinander so oder anders aufgefaßt wird. Ich vermag das Berliner Bildnis nur unter der Voraussetzung dem Flémalle-Meister zu lassen, daß ich die Entstehung in eine Zeit versetze, in der die beiden Meister einander nahestanden, und Rogier auf seinen vermutlichen Lehrer mindestens ebenso stark einwirkte wie dieser Lehrer auf ihn.

Ähnlich urteile ich über das Männerporträt der Gumprecht-Samm-
63 T. LVI lung, das in der Chillingworth-Versteigerung 1922 verkauft wurde.
Das Männerporträt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum mit
62 starrem Blick, olivfarbigem Ton und schwarzen Schatten gehört, wenn anders es als Original in Betracht kommt, sicherlich zum Werke des Flémalle-Meisters.

In einigem Abstande von allen anderen dem Flémalle-Meister
51 T. XLIV richtig zugeschriebenen Tafeln steht das Bild im Prado mit der Vermählung Mariae sowie die schwächere vermutlich als die an-
52 T. XLV dere Hälfte eines Diptychons dazugehörige Verkündigung. Überaus komplizierte mit Maleraugen gesehene Architektur, halb romanische, halb gotische, rechts im Vermählungsbild ein tiefes Kirchenportal als der Schauplatz der Trauungszeremonie, links eine runde Kapelle, in der das Stabwunder für Joseph entscheidet. Mit einem

* Diese Beobachtung bei Winkler a. a. O., S. 96.

Kunstgriff ist die Bühnenarchitektur zur Aufnahme der Figurenmenge bereitet. Die Kirche ist im Bau begriffen, rechts nur das Portal fertig, links ragen Pfeilerstumpfe empor, über die hinweg der Blick in das Innere einer Kapelle dringt. Schräg, perspektivisch verschoben, erzeugt das Bauwerk eine Unruhe, die durch das hineingepreßte Menschenwesen gesteigert wird. Die Komposition ist turbulent, mit mehreren vom Rücken gesehenen Figuren, mit dichtem Vor- und Hintereinander. Auffälliger Mangel an Symmetrie, an Gleichgewicht zwischen den beiden in verschiedenen Tiefenschichten geordneten Szenen des Vermählungsbildes. Die Erzählung erinnert an die novellistische Sprache der Buchmaler, etwas auch an Tapisserie. Das Kostüm mit barbarisch exzentrischem Schmuck, die Typik mit krampfhaft gespannten Zügen, bösen Blicken, grinsenden Mündern. Scharfe Beleuchtung überblitzt das Ganze.

Zumal im Hinblick auf die ungebändigte, zuckende Heftigkeit, die laute, hitzige und eilige Sprache, sowie auf die spröde, splittrige Spitzigkeit der Form bin ich geneigt, diese Tafeln im Prado für Arbeiten des Flémalle-Meisters zu halten, die um 1428 vor dem Flémalle-Altar entstanden sind.

Unmittelbar darauf folgen würde die Geburt Christi in Dijon, die ein wenig geschwätzig, mit Motiven überladen, zwischen den Prado-Tafeln und dem Merode-Altar steht. Die Somzée-Madonna, die nicht viel später als der Merode-Altar entstanden sein kann, führt weiter zu den Frankfurter Tafeln, die um 1430 anzusetzen wären. In späte Zeit, wie der 1438 datierte Werl-Altar, gehören die Tafel in Aix und die beiden kleinen Bilder in St. Petersburg, die Madonna und die Trinität. Komposition und Typen des symmetrisch und einfach gebauten Gemäldes in Aix sind bestimmt durch das Vorbild Rogiers, und die großen plastischen Falten haben wenig gemein mit

53
58 T. L
66 T. LX
64 T. LVII
65

dem Spiel der bei aller Schärfe in der Fläche entwickelten Stoffe, die den früheren Bildern Leben verleihen.

68 Schwer einzureihen ist die Tafel mit dem Gekreuzigten und den Trauernden im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die v. Tschudi, der sie auf der Hulot-Versteigerung erwarb, dem Meister gegeben hat, ohne daß in der Folge Widerspruch oder Billigung laut wurde. Zwischen Zügen, die entschieden für den Meister zeugen, irritieren ungewohnte und unerwartete Eigenschaften, zumal im Ganzen eine fast schwelgerische Süße und Gefälligkeit, die zu der kernigen Herzhaftigkeit des Meisters nicht zu passen scheint. Die Nähe Rogiers ist fühlbar in der Gruppe der das Kreuz umgreifenden Maria und der hinter ihr stehenden oder vielmehr schreitenden Frau. Dieses Motiv hängt zusammen direkt oder mittelbar mit der Gruppe Maria-Johannes, wie sie Rogier im Wiener Triptychon gestaltet hat.

Der Leib des Gekreuzigten aber weicht entschieden ab von dem weithin gültigen Schema, das Rogier aufgestellt hat. Rogier profiliert den Leib, markiert die Richtungswechsel, betont die Gelenke, namentlich am Knie, dieser Meister dagegen zeigt den glatten Körper ganz von vorn, symmetrisch, mit knapper, fließender Linie. Diesem Typ des Kruzifixus begegnen wir in einer Tafel zu St. Sauveur in Brügge.*

Die Berliner Tafel ist blond, von blumiger Farbigkeit, mit verhältnismäßig wenig Helldunkel. Die Proportionen sind auffällig niedrig. Genau Entsprechendes ist dazu weder im »Werke« dieses Meisters noch anderswo zu finden. Zu halten im »Werke« des

* Brügge, Ausstellung 1902 Nr. 6. — Christus am Kreuz mit Engeln, Maria und einem Stifter. — Spätere Kopie danach mit Donatrix: Sammlung Traumann, Madrid. — Teil derselben Komposition, von vorzüglicher Ausführung: Brüssel, Galerie, aus der Aynard-Versteigerung (Paris 1913).

Flémalle-Meisters ist diese Tafel nur mit der Annahme besonders später Entstehung.

Niemals mit Bestimmtheit dem Meister zugeschrieben ist die sitzende Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, aus der v. Kaufmann-Sammlung, obwohl die frische Originalität dieses Bildes nach einem Meisternamen ruft, und sicherlich keine andere bekannte Persönlichkeit in Frage kommt. Eine Rasenbank mit reicher Vegetation, mit einiger Breite kräftig mit grellen Gegensätzen von Hell und Dunkel gemalt. In hartem Kontraste zu so viel Natürlichkeit von Raum und Licht ein dunkler Brokatfond und eine Madonna, deren Körper völlig unklar in der Gewandung steckt. Die Stofflagerung groß, kühn, durchaus in der Art des Flémalle-Meisters. Das heftig bewegte Kind kahlköpfig, wie in der Berliner Anbetung der Könige, die mit einigem Recht für eine Kopie nach diesem Meister gehalten wird. Der Madonnenkopf mit vollem Haar hoch über der Stirn, ähnlich dem Madonnenkopf in der »Madonna in der Apsis«, soweit die erhaltenen Kopien eine Vorstellung von dem Urbilde geben. Die Madonnenhand, auf der das Kind sitzt, ganz so wie in der Berliner Anbetung der Könige, ähnlich auch wie in der Madonna zu Aix. Das etwas derbe, altertümliche Bild dürfte versuchsweise als Jugendwerk des Meisters aufzufassen sein.

50 T. XLIII

76a T. LXIV

74 T. LXIII

SCHLUSSFOLGERUNGEN UND VERMUTUNGEN ÜBER DAS VERHÄLTNIS ROGIERS ZUM FLÉMALLE-MEISTER

DIE urkundlichen Daten sind mitgeteilt und kritisch geprüft, die Monumente ausgefragt, zwei Persönlichkeiten mit einigem Erfolge zum Leben erweckt worden. Mit der Hypothese: Robert Campin sei der Flémalle-Meister — haben wir gearbeitet und fanden diese Hypothese benutzbar, da sie mehrere Beobachtungen überraschend erklärte. Um andere Beobachtungen einzuordnen, kamen wir dazu, jene Hypothese zu ergänzen, indem wir das Verhältnis Rogiers zu Campin umdeuteten.

Nehmen wir die Urkunde, die 1427 Rogiers Eintritt in Campins Werkstätte meldet, wörtlich (»commencha son appresure«), so malen wir uns aus, daß er bis dahin in irgendwelchem anderen Gewerk, etwa als Bildhauer, tätig gewesen sei. Möglich wäre es aber auch, die Eintragung für formelhaft zu halten. Vielleicht trat Rogier in Campins Werkstätte, um dort als Mitarbeiter, als Geselle tätig zu sein. Vielleicht zog ihn Campin heran, tat sich mit ihm zusammen zur Erledigung umfänglicher Aufträge. Vielleicht gab es für solche Genossenschaft gildenmäßig keine andere Form als die »appresure«. Aber gesetzt, Rogier sei als Lehrling im eigentlichen Sinne zu Campin gekommen, so war er verheiratet, in reifem Alter, hochtrachtend aus dringendem Willen, so daß er unter allen Umständen sehr bald, wie immer seine gesellschaftliche Stellung war, eine entscheidend

mitbestimmende Wirkung in dem Werkstattbetrieb ausgeübt haben muß, eine Wirkung, die sich bis 1432 steigerte in dem Grad, in dem er sich lernend der Mittel des Malhandwerks bemächtigte. Rogier war berühmt in seiner Zeit; die Stimmen im 15. Jahrhundert nennen seinen Namen, nicht den Campins.

Der Parallelfall Jacques Darets unterstützt die Vorstellung, daß Campin Mitarbeiter aufgenommen und für lange Zeit gefesselt hat. Auch Daret tritt 1427 dem Wortlaut der Gildeneintragung nach seine »appresure« an, wir wissen aber, daß dies nicht wörtlich zu nehmen ist, da er schon die neun vorangegangenen Jahre im Hause Campins verpflegt und gehalten, also doch wohl, wenn auch nicht offiziell und nach der Gildenregel, Lehrling und Gehilfe gewesen war. Und als er 1432 die Werkstätte Campins verläßt, ist er nicht nur Meister in Tournai, sondern ein angesehener Meister, da er sogleich zum Provost der Gilde ernannt wurde.

Haben wir die Möglichkeit frei gemacht, daß Rogier vor 1427 als Maler tätig gewesen wäre, so können wir das Vertrauen wieder herstellen zu der bedenklichen Datierung des Miraflores-Altars. Ponz erzählt (s. oben S. 5), der 1431 gestorbene Papst Eugen habe diesen Altar dem König Juan II. geschenkt. Der Miraflores-Altar ist nichts als eine genaue Werkstattreplik des Granada-Altars. So kämen wir dazu, den Granada-Altar, wie auch den ihm nahe verwandten Johannes-Altar im Berliner Museum, in die Zeit vor 1427 zu setzen.

Mit den hypothetischen Voraussetzungen, der Flémalle-Meister sei Campin, Rogier sei um 1425 ein selbständiger Maler gewesen, habe sich 1427 mit Campin verbunden, in wechselseitiger Anregung sei um 1430 die Gestaltungsweise dieses und jenes Meisters gewandelt worden, läßt sich für beide Maler die Entwicklung konstruieren.

Zuerst—zwischen 1420 und 1427—hüben und drüben Schöpfungen, die fern voneinander stehen, hier die Vermählung Mariae im Prado, dort der Granada-Altar, dann aber — zwischen 1427 und 1438 — Werke hüben und drüben, die einander so verwandt sind, daß Verwechslung möglich wird, hier die Frankfurter Tafeln, die Werl-Flügel (1438), das Berliner Porträt des feisten Mannes, dort die Escorial-Tafel. Seit 1440 etwa Schöpfungen Rogiers, die, von der episodischen Berührung mit dem Flémalle-Meister gelöst, an den Beginn anknüpfen und die persönliche Gestaltungsweise, die im Granada-Altar bereits am Tage liegt, gesteigert und endlich formelhaft erstarrt offenbaren.

Der schwächste Punkt in diesem Bau ist die Zeit des Granada-Altars. Jeder Versuch, die Stilentwicklung zu verstehen, führte zu einer Aufreihung, bei der der Granada-Altar und, was damit zusammenhängt, zwischen der Escorial-Tafel und den typischen Werken des reifen Stils seinen Platz findet. Der Hypothesenbau fällt aber noch nicht ein, wenn wir ihm die eine Stütze entziehen und auf Anerkennung des frühen Datums für den Granada-Altar verzichten. Vielleicht war Rogier Maler vor 1427, malte aber damals technisch anders als später, lernte erst in Campins Werkstatt die neue Malweise kennen.

Robert Campin, Rogier und Jacques Daret stammen aus Tournai, vertreten gemeinsam die Malkunst dieser Stadt in der Zeit zwischen 1420 und 1440, also in derselben Zeit, als Jan van Eyck, der von Maaseyck herkam, in Brügge und Gent tätig war. Die drei Maler von Tournai wirkten über die Grenzen ihrer Stadt hinaus, nach Brüssel, Lille, Brügge, Arras. Die Tradition in Tournai war lebendig in drei Formen, nämlich der französisch-niederländischen Buchmalerei, der steinernen Reliefplastik und der Bildweberei. Robert

Campin scheint seiner Erzählungsweise nach mit der Buchmalerei, Rogier seiner Kompositionskunst nach mit der Skulptur, Daret mit der Bildweberei in Verbindung zu stehen. Damit will ich aber nichts aussagen über das Schicksal, die Ausbildung, die Berufstätigkeit dieser Maler. Jeder von ihnen mag gelegentlich für Bildwerk, Buchmalerei oder Bildweberei gearbeitet haben, wesentlich ist nur, daß sie je nach ihrer Anlage an diese oder jene Form der Bildüberlieferung gefesselt wurden. Robert Campin ist unter ihnen der Maler im engeren Sinne, der sehr früh die Errungenschaft Jan van Eycks begriffen hat. Vielleicht schöpfte er aus einer uns unbekannten Quelle, aus der auch Jan van Eyck schöpfte. Als Nachahmer Jan van Eycks ist er nicht zu ertappen. Seine Beobachtung des Lichts und des Helldunkels schlägt so kühn und stilbildend aus, daß er neben und nächst Jan van Eyck als ein Begründer der niederländischen Tafelmalerei geehrt zu werden verdient. Und wenn Jan van Eyck in der Buchmalerei begann, so läßt sich vermuten, daß Campin ebenso anfing oder doch durch die Richtung seiner Begabung den Stilgesetzen der redseligen Buchmalerei unterworfen wurde. Campin trachtete danach, das Leben im Fluß der Licht- und Farbenerscheinungen, in seiner Mannigfaltigkeit, Bewegtheit, überraschenden Zufälligkeit zu erfassen, als eine sinnliche, temperamentvolle und naive Natur. Rogier dagegen nahm den Beruf ernst, die Gegenstände der Anbetung den Augen gegenständlich zu machen, so daß über seine Gebilde nicht der Grad der Lebenswahrheit, sondern der Grad der Göttlichkeit, Heiligkeit und Weihe entschied. Die Richtigkeit, die Naturwahrheit war ihm Voraussetzung, Bedürfnis und Mittel, nicht aber das beglückende Ziel. Deshalb ist seine Gestaltung gemessen kühl und enthaltsam. Er näherte sich den Malern, den Entdeckern und Beobachtern, den

Ersten, die das Sichtbare »schön« fanden, um sich ihrer Mittel zu seinem Zwecke zu bemächtigen. Die Notwendigkeit, das Alte und Ewige mit neuen Worten zu sagen, trieb ihn vielleicht zu Robert Campin.

Man hat wohl von einer »Schule« von Tournai gesprochen, und indem man einige Eigenschaften Rogiers als die typischen Merkmale dieser »Schule« festlegte, weitreichende kunsthistorische Konstruktionen gewagt. Nun aber andere Meister von Tournai an diesen Eigenschaften nicht Teil haben, stellt sich wie so oft heraus, daß der Historiker von der Unkenntnis lebt und um so selbstbewußter und kühner seine Gebäude aufrichtet, je spärlicher und lückenhafter sein Material an Monumenten ist.

ZEICHNUNGEN, TAPISSERIEN UND STICKEREIEN

Rogier war Zeichner. Sein heiliger Lucas porträtiert die Madonna nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Metallstift. Mit dem reinen und subtilen Mittel der Stiftzeichnung vermochte Rogier seinem Ausdruckswillen zu genügen. Unsere spielende Phantasie erträumt Schöpfungen im Geiste dieses Meisters in Formen dieser Technik. Die behutsame und karge Handhabung mit kurzer Tonskala scheint seine Formensprache bestimmt zu haben. Er konzipierte mit dem Metallstift in der Hand, begann seine Arbeit auf der Maltafel mit dem Metallstift. Wir suchen nach Monumenten, nach Zeichnungen mit der Aussicht, das Erste und Letzte seiner persönlichen Prägung, den Kern seines Wesens aufzufinden. Es gibt Zeichnungen im Rogier-Stil, dabei auch vorzügliche, die locken und sich einschmeicheln. Viele davon sind in Winklers Buch erwähnt, mehrere dort auch abgebildet. Oft können wir die Zeichnung mit dem Gemälde, dem sie entspricht, vergleichen, und mit einiger Regelmäßigkeit ergibt sich, daß die Zeichnung direkt oder mittelbar von dem Gemälde herstammt, daß sie keineswegs Entwurf oder Vorarbeit ist. Ganz wenige Blätter bleiben übrig mit dem Anspruch für Originale zu gelten.

Wer auf dunklen und verworrenen Wegen die träge und zähe Arbeitsweise der Werkstatt gespürt, der Schüler und Nachahmer verfolgt, allenthalben bekannte Kompositionsmotive wieder hat auftauchen sehen, wer sich klargemacht, daß die Lehrknaben ge-

zeichnet, nach Zeichnungen gezeichnet haben, daß die Wanderung und Vererbung der Bildgedanken hauptsächlich mit Hilfe der Zeichnung vor sich ging, wird mit tiefem Mißtrauen den kläglichen Überrest betrachten, der an Zeichnungen auf uns gekommen ist. Die Prüfung von Fall zu Fall bestätigt das Mißtrauen. Wenn die schönste Zeichnung im Stil des Flémalle-Meisters, die hl. Veronica in Cambridge, die sich mit dem Bild in Frankfurt in fast allen Einzelheiten deckt, mit Recht als eine besonders sorgfältige Nachzeichnung beurteilt wird, so gelangen wir, was Rogier betrifft, überall zu dem nämlichen traurig negativen Ergebnis.

Meisterhaft, von Winkler mit Recht gepriesen, fesselt die Silberstiftzeichnung im Louvre*, der Madonnenkopf, unsere Aufmerksamkeit. Für ein Bild wie die Halbfigur der Renders-Sammlung oder die in Donaueschingen entstanden, als Vorarbeit, nicht als Naturaufnahme, nicht weniger streng stilisiert wie die gemalten Köpfe: dies ist eine Erklärung, gegen die Zweifel sich regen. Bei aller Feinheit und Sicherheit mangelt diesem Blatt die organische Ganzheit, die als ein Merkmal originaler Zeichnung erwartet wird. Der obere Rand schneidet genau dort ab, wo die Gemälde aufhören: dies ist verdächtig. Das Antlitz ist sorgsam durchgebildet, das Haar auf der einen Seite mit Verständnis angedeutet, dagegen sind die abschließenden Linien des Kopftuches unsicher und unverständlich hinzugefügt. Die Zeichnung scheint als ein Teil einem Bildgefüge entnommen zu sein, wäre demnach eine Nachzeichnung. Noch höher wird die Zeichnung im British Museum gestellt, die sich mit der Magdalena im Triptychon des Louvre deckt**. Die

* Photo Giraudon Nr. 428, abg. bei Winkler Tf. XI.

** Abg. Vasari society II, Nr. 18. Eine mit der Salting-Sammlung ins British Museum gelangte zweite Zeichnung dieser Magdalena wird für eine Nachzeichnung gehalten (abg. Vasari society II, Nr. 19).

Halbfigur ist mit hoher Feinheit in allen Einzelheiten genau wie im Malwerk gezeichnet. Die Hintergrundlandschaft ist mit flüchtigen Strichen angedeutet, völlig unverständlich für den, der das Gemälde nicht kennt. Ich halte es für undenkbar, daß Rogier so unsachlich, so »malerisch« den Hintergrund angelegt habe. Die Zeichnung muß nach dem Gemälde ausgeführt sein. Mit dieser unausweichlichen Folgerung ist aber das Blatt als Arbeit von Rogiers Hand noch nicht gerichtet. Möglich, wenn auch unwahrscheinlich wäre es, daß der Meister nach seinem Gemälde gezeichnet hätte, etwa um den Bildbesitz seiner Werkstatt zu bewahren. Die Zeichnungen, denen Vertrauen entgegengebracht worden ist, sind nicht anders genug als die Gemälde in Auffassung und Gefühlsweise. Sie haben schon alles, wie die Gemälde, mit ihnen verglichen, noch alles haben.

Die beste Rogier-Zeichnung, soweit ich sehe, ist die betende Maria im British Museum*. Und auch sie scheint einem Bildzusammenhang entnommen zu sein.

Minder bedenklich sind die wenigen Naturaufnahmen, die Bildnisse. Einige von ihnen sind vertrauenerweckend als Originale, und wenigstens ein Blatt glaube ich für ein Original von Rogier halten zu dürfen, nämlich die Halbfigur eines Mannes** im Berliner Kupferstichkabinett. Die Linien des Gewandes sind auffällig rund geführt. Dies Porträt ist um 1440 entstanden.

Die Bildweberei blühte in Tournai und später in Brüssel. Von einem der Maler von Tournai, dem Mitschüler Rogiers in Campins Werkstatt, wissen wir, daß er den Entwurf für eine Tapisserie geschaffen hat (s. oben S. 58). Man könnte auf den Gedanken verfallen, daß

---

* Abg. Winkler, Tf. XXIV.

** Nr. 1372 (Silberstift 9,8×8,1).

der Aufschwung der Brüsseler Webmanufaktur mit der Übersiedlung Rogiers dorthin in Zusammenhang stünde. Die berühmten Berner Teppiche mit den Gerechtigkeitsdarstellungen hängen, wie man glauben muß, von seinen Bildern im Rathaus ab.

Gelegentlich hat ein späterer Tapisseriezeichner auf Kompositionen Rogiers zurückgegriffen. Eine Tapisserie, deren Karton von dem Meister herzurühren schiene, ist mir nie zu Gesicht gekommen, und eine entscheidende Einwirkung seiner Gestaltungsweise auf das Gewerk der Weber ist nicht zu beobachten. Es scheint, als ob die Brüsseler Manufakturen erst zu Bedeutung gelangten zu einer Zeit, als die Herrschaft Rogiers gebrochen war. Zwei Stücke im Museum der Gobelin-Manufaktur zu Paris, die in Brüssel 1905 ausgestellt waren*, stammen aus der Mitte des Jahrhunderts. Im Zentrum des einen Gewebes die Verkündigung Marias, des anderen die Anbetung der Könige. Das Madonnengemach ist überfüllt und ohne Ordnung, mehr im Geiste des Flémalle-Meisters als in dem Rogiers. Der Zeichner dieser Teppiche gehört dem Kreise an, der mit dem Typenvorrat Rogiers vertraut war: eine festere Bestimmung ist unmöglich.

Neben der Weberei wurde die Bildstickerei in Tournai gepflegt. Die Urkunden geben eine Idee von den Anforderungen, die an dieses Handwerk von den burgundischen Fürsten und den mit ihnen an Luxus wetteifernden geistlichen und weltlichen Herren gestellt wurden. Eine Anschauung bietet der unvergleichliche Besitz in Wien an Paramenten des Vließordens**.

Sicherlich haben die Maler Vorlagen für Stickerei geliefert. Schlosser hat sehr mit Recht den Stil Rogiers und des Flémalle-Meisters in

* Destrée, Tapisseries . . . bruxelloises 1906, Tf. I, II.

** Schlosser, Der burgundische Paramentenschatz . . . Wien, 1912.

den Kompositionsmotiven und Typen der Wiener Stoffe erkannt. Freilich, die Formensprache wird bei Übersetzung in die Nadelkunst verundeutlicht. Das in den Werkstätten des Flémalle-Meisters und Rogiers öfters verwendete Motiv: der Leib Christi, von Gottvater gehalten, kehrt in dem einen Antependium, das zu den ältesten Teilen des Schatzes gehört, wieder. Mehrere bedeutende Zeichner haben hier gearbeitet, und die Ausführung erstreckt sich ersichtlich über eine längere Zeit.

Weit klarer sehen wir in einem anderen Fall. Das Berner Museum besitzt einen Chormantel mit dem Wappen Jacobs von Romont († 1486), in dessen gestickten Bildern die Ähnlichkeit mit Rogiers Gestaltung offenbar wurde. Die Sakramentsszenen hier erinnern an die entsprechenden Gruppen im Cambrai-Altar*. Nun gibt es die Vorlagen zu diesen Stickereien in den Silberstiftzeichnungen zu Oxford**. Diese Zeichnungen sind nicht von Rogier, vielmehr von einem tüchtigen Nachahmer, der die Motive, die ihm aus Rogiers Werkstätte vertraut waren, für die Sticker variiert hat. In den Zeichnungen erhalten sind vier Sakramentsszenen und die Trinität sowie die Erhebung der Hostie für das Rückenstück des Gewandes. Und hier ist der Leib Christi wieder so gebildet, wie ihn der Flémalle-Meister im Petersburger Bilde geformt hat.

Eine Tochter Jacques Darets lernte 1418 die Kunst der Stickerei***. Damit ist ein beachtenswerter Hinweis auf Beziehungen der Maler von Tournai zu diesem Gewerke gegeben.

---

* Stammler, Der Paramentenschatz im hist. Museum zu Bern, Bern 1895, S. 89 ff.. Winkler, S. 46 ff.

** Abg. Vasari society VIII, 15—18.

*** Hulin, nach Houtart, Burlington Magazine XIX, S. 224.

ROGIERS WIRKUNG

ROGIER war der geborene Herrscher und Gesetzgeber. Er stellte Muster und Vorbilder auf. Das Wesentliche seiner Leistung blieb nicht geheimnisvoll, sondern lag bei aller Geistigkeit offen, ausgeprägt, kopierbar, übersetzbar, meßbar. Er hat tiefer, zeitlich und räumlich weiter, gewirkt als irgendein anderer Maler des 15. Jahrhunderts. Überall taucht der Widerschein seines kalten und scharfen Lichtes auf. Wer die niederländische Malkunst der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts verfolgt, stößt Schritt für Schritt auf das Weiterleben seiner Kompositionen, seiner Typen, seiner Bildgedanken. Nicht so, als ob einige Maler der folgenden Generation diese Kunst gewählt hätten aus Gefallen daran, oder weil ihr Kunstwille mit demjenigen Rogiers gleichgerichtet gewesen wäre, vielmehr wurde Rogiers Form — Zwang, Pflicht, Gefängnis. Das Darzustellende, das heißt: der christliche Mythos — war gegeben und so gegeben, wie Rogier es gesehen hatte. Das Jenseitige wurde in dieser Gestalt wahrgenommen, für wahr genommen. Die jüngeren Individualitäten entfalten sich in den Grenzen dieser Überlieferung und im Kampfe gegen die Schranken dieser Überlieferung. Namentlich in Brüssel, aber auch in Brügge, leben die erfindungsarmen Maler von dem Erbe, das Rogier hinterlassen hat.

Zu Brüssel wahrte und verwaltete zumal sein Sohn diese Erbschaft. Wie, wissen wir freilich nicht. Von den vier Kindern Rogiers wurde der eine Sohn, der 1437 in Brüssel geborene Pieter, Maler, blieb

in der Heimat tätig, wo er zu Beginn des 16. Jahrhunderts starb. Zwei Söhne Pieters, der 1465 geborene Goossen und Rogier wurden Maler und wandten sich von Brüssel nach Antwerpen.*

Von diesen leiblichen Nachkommen ist nur der eine, nämlich Goossen, durch Hulins Bemühung, eine einigermaßen faßbare Persönlichkeit geworden, in deren Produktion die im Laufe der Zeit gewandelte Überlieferung fortlebt.

In Tournai, in Beaune standen Altäre von Rogiers Hand und zogen mit feierlicher Strenge die jüngeren Meister in ihren Bann.

In Italien war er selbst gewesen. Dort wurden in Ferrara, in Florenz, vielleicht auch in Rom Bilder von ihm mit scheuer Ehrfurcht betrachtet. Alles Nordische in seiner asketischen Härte galt im Süden als »fromm«, war in seiner Fremdartigkeit nicht von dieser Welt. Der zelotischen Gläubigkeit der Spanier wurde Rogiers Sprache früh vertraut. Schon im 15. Jahrhundert, dann zu Philipps Zeit um die Mitte des 16. kamen viele Altarwerke des Brüsseler Meisters in die Halbinsel.

Die mit der Plastik innerlich verwandte Malkunst wirkte auf die Skulptur zurück. In Brüssel entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Export holzgeschnitzter Altäre, die nach Skandinavien, in die Hansastädte und in die Rheinlande gingen und viel von Rogiers Erbe ausstreuten. In Köln stand der Columba-Altar, und die Wirkung dieses Werkes auf die weichen niederrheinischen Maler, die sich so dezidierter Weisung nicht entziehen konnten, ist zu verfolgen.

Schongauer war vermutlich in Brüssel noch zu Lebzeiten Rogiers, jedenfalls hat er seinen Zeichenstil und seine Typik in den Niederlanden ausgebildet. Mindestens in zwei Fällen beobachten wir, wie

* Hulin, Jahrbch. d. pr. Kst. XXXIV (1913), S. 59 ff.

er kopierend das Vorbild benutzte. Er hat den Heiland aus dem Beaune-Altar sowie das Brustbild Christi nach Rogier gezeichnet*. Herlin** in Nördlingen bleibt als typischer Fall beachtenswert: so bemächtigte sich ein süddeutscher Maler, der um 1450 in den Niederlanden war, der Kompositionen Rogiers. So wurde das Muster verstanden und mißverstanden. In Winklers Buch findet man zahlreiche Hinweise auf deutsche Nachahmungen.

Der Kunst Memlings gab Rogier die sichere Grundlage. Und wenn die milde und liebenswerte Natur Memlings so glücklich zur Entfaltung kam, mag die strenge Unterweisung in der Brüsseler Werkstätte ihr Halt gegeben haben. Von Memling in Brügge und von Schongauer im Südwesten Deutschlands, mittelbar von Rogier, stammt sehr viel Formbesitz ab.

In dem folgenden Verzeichnis der Werke Rogiers (A) sind viele Kopien genannt, und damit Material zur Geschichte seiner Wirkung gebucht. Es gibt aber auch Kopien nach verschollenen Schöpfungen, Bilder, die auf verlorene Originale dieses Meisters zurückweisen (s. das Verzeichnis C). Nicht stets können wir entscheiden, ob es sich um Kopien oder um selbständige Versuche von Nachahmern handele. Erwünscht wäre genaue Unterscheidung zwischen Werkstattrepliken, wie dem Miraflores-Altar in Berlin, dem Johannes-Altar in Frankfurt, und Nachahmungen, die außerhalb der Rogier-Werkstätte entstanden sind. Schüler des Brüsseler Stadtmalers gründeten eigene Werkstätten, schritten an den Krücken der Rogier-Tradition weiter. Wir versuchen zu beobachten, wo und wie seine Zucht sich lockert. Im allgemeinen wurden Bilder nicht

---

* J. Rosenberg, Martin Schongauer, Handzeichnungen (München, 1923), Tf. 15, 23.

** F. Haack, Fr. H., Straßburg 1900 — M. Loßnitzer, Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 30 — E. Buchner, Münchner Jahrbuch XIII (1923), S. 1ff.

nach Bildern kopiert, vielmehr nach Kartons, nach Zeichnungen. Demzufolge wurde die Form treuer gewahrt als die Farbe. Demzufolge wurden Erfindungen Rogiers in Teilstücken benutzt, wurden mehrere seiner Erfindungen miteinander kombiniert, wurden Kompositionen und Figuren aus Kompositionen gegenseitig verwendet, etwa mittels Durchpausung auf der Rückseite des Papiers, wurden Halbfiguren ganzen Figuren abgewonnen, namentlich in Madonnenbildern. Die Lehrlinge und Gesellen zeichneten hauptsächlich nach Zeichnungen und trugen einen Vorrat von Bildgedanken schwarz auf weiß mit sich, wenn sie auswanderten und sich selbständig machten.

DIE BILDERVERZEICHNISSE

DAS Verzeichnis A enthält alle Gemälde, die meiner Ansicht nach von Rogier herrühren, in der vermutlichen Folge ihrer Entstehung. Hinzugefügt sind Repliken und Kopien, auch Kopien von Teilen dieser Bilder — mit *a*, *b*, *c*, . . .

Das Verzeichnis B umfaßt alle Bilder des Flémalle-Meisters, sowie die Jacques Darets. Hinzugefügt sind einige zweifelhafte Werke. Auch hier ist der Versuch chronologischer Ordnung gewagt.

Das Verzeichnis C zählt Arbeiten auf, die Rogier nahe stehen, also Werkstattarbeiten, Kopien nach verschollenen Schöpfungen, Nachahmungen. In jedem Falle bemühe ich mich, das Verhältnis zu dem Meister festzustellen. Hier ist nach den Gegenständen geordnet.

Das Material ist Eichenholz, falls nichts anderes angegeben ist. Die Maßangabe in Zentimetern. Die Höhe ist der Breite vorangestellt. Bei den Flügelaltären stehen die Maße der Mitteltafeln voran, die Breite der Flügel ist angefügt.

Infolge der Unterbrechung der internationalen Beziehungen durch den Krieg mangelt mir öfters die Kenntnis von dem gegenwärtigen Aufenthalt eines Bildes, das ich im Kunsthandel gesehen habe. Ich notiere in solchen Fällen den Namen des Kunsthändlers sowie das Jahr, in dem ich das Gemälde bei ihm gesehen habe.

VERZEICHNIS A
Die Gemälde Rogiers

1. DER MARIENALTAR. Drei gleich große Tafeln nebeneinander: die heilige Familie, die Beweinung Christi, Christus erscheint Mariae — Granada, Capilla real im Dom. Hier jedoch nur zwei Tafeln, die dritte »Christus erscheint Mariae« ist aus spanischem Privatbesitz in die Dreicer-Sammlung, damit in das Metropolitan-Museum zu New York gelangt (je 68×39 ursprünglich, von den beiden Tafeln in Granada sind oben beträchtliche Stücke abgesägt). Vgl. Gómez-Moreno, gazette d. b. a. 1908 T. XL, S. 289 ff., v. Loga, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXI, S. 47 ff., s. oben S. 16. T. I

a) Der sog. Miraflores-Altar — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 534 A (je 71×43). Genaue Wiederholung des Granada-Altars. Über die Herkunft, die Datierung, sowie über das Verhältnis zum Granada-Altar vgl. Bode, Amtl. Berichte a. d. Berliner Museen XXX, Sp. 28 ff. u. oben S. 15. Vgl. auch A. J. Wauters, Burlington Magazine XXII, S. 75 ff., wo der Altar als eine Schenkung der Stadt Löwen an den Papst hingestellt wird.

b) Die Beweinung Christi, die mittlere Tafel — Paris, Versteigerung Al. Orlof 1920, Nr. 66 (71×56). Trockene altertümliche Nachahmung, mit Hinzufügung der hl. Magdalena.

2. DER JOHANNES-ALTAR. Drei gleich große Tafeln nebeneinander: die Geburt des Täufers, die Taufe Christi, die Enthauptung des

Täufers — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 534 B (je 77×48). Die Kompositionsweise mit der Rahmung durch reich mit Bildwerk ausgestattete Portale ganz wie im Granada-Altar. Vielleicht stammt auch der Johannes-Altar aus Miraflores und ist von Haus aus als das Gegenstück zu dem gleich großen Marien-Altar entstanden. Vgl. v. Loga, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXI, S. 56. — Zwei von den Tafeln sind auf der Versteigerung der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland (1850) für Berlin erworben worden, die dritte aus England. — Nach James Weale (Bruges et ses environs S. 149, Note 4) stiftete 1476 ein Pisaner Kaufmann Battista de Aquelli ein von Rogier gemaltes retabulum, darstellend das Leben Johannis d. T., in die Jacobskirche zu Brügge.

a) Frankfurt a. M., Staedel-Institut, Nr. 101 (je 44×27). Genaue Werkstattwiederholung.

T. II—VI 3. DIE KREUZABNAHME — Escorial (ehemals Löwen, Maria vor den Mauern, Kapelle der Bogenschützen) — (220×262). Über die verlorenen Flügel vgl. Justi, Zeitschr. f. b. Kst. 1886, S. 97 — s. oben S. 17, 22.

a) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 534 (149×51, in der Mitte × 265). Datiert 1488, mit den Zeichen der Armbrust.

b) Madrid, Prado, Nr. 1818 (1.893) — (200×263). Wahrscheinlich die Kopie von Cocxie, von der van Mander berichtet.

c) Madrid, Prado, Nr. 2193a (1.894) — (235×260). Genaue Kopie aus dem 15. Jahrhundert. Vgl. Museo Español de Antigüedades VI cuaderno XXXV.

e) Löwen, Peterskirche — Edelheer-Altar, datiert 1443 (?). Auf den Flügeln die Stifterfamile mit Heiligen (100×110 — 45).

f) London, Bridgewater house — Verkleinert. 16. Jahrhundert

g) Wien, Kunsthandel — Hochbild, oben geschweift, mit reicher Landschaft. Niederländisch um 1500.
h) Philadelphia, Sammlung Johnson, Nr. 373 (Valentiners Katalog II) — (111×124). Von Joos van Cleve, mit Landschaft. Aus der Sammlung Lord Heytesbury.
i) Kupferstich von C. Cort (Veste Koburg).
k) Der Kupferstich des Bandrollen-Meisters (Hamburg, Kunsthalle) Lehrs 20, s. oben S. 67.
l) Madrid, Sammlung Lázaro — Der Kopf des ersten Mannes von rechts.
m) Brüssel, Gemäldegalerie, Nr. 517 (48×32). Der Kopf der weinenden Alten zu äußerst links.
n) Ebenda Nr. 598 (32×25). Der Kopf Johannis.
Hinweise auf andere Kopien bei Winkler S. 163 f. — Die Figur der Magdalena ist öfters in andere Kompositionen übernommen worden.

4. BILDNIS EINER FRAU — Berlin, Kaiser-Friedrich-Musum, Nr. 545 D (47×32). Auf der Rückseite ausgekratztes Wappen. Über dieses außerordentliche Werk, das um 1435 anzusetzen ist, s. oben S. 41. T. VII

5. DIE HEIMSUCHUNG — Lützschena bei Leipzig, Sammlung Speck v. Sternburg (57×36). Um 1435, s. oben S. 24. T. VIII

6. DIE HEIMSUCHUNG — Turin, Gemäldegalerie. Mit dem Gegenflügel: kniender Stifter (die Figur übermalt, die Landschaft gut erhalten) Nr. 312, 320 (je 89×36). Um 1435, s. oben S. 24. T. IX

7. DIE STEHENDE MADONNA — Wien, Staatsgalerie Nr. 632. Dazu die hl. Katharina, Nr. 633 (je 18×12), die vielleicht ursprünglich

die Rückseite der Madonnentafel bildete, vielleicht den rechten Seitenflügel dazu. Identisch (?) mit einer Madonna, die der Anonimo Morelliano im Hause Vendramin in Venedig um 1530 gesehen hat, »quadretto in tavola della nostra Donna sola cun el puttino in brazzo, in piedi, in un tempis Ponentino, cun la corona in tosta, fo de mano de Rugierio da Brugiis et è opera a oglio perfectissima«. (Englische Ausgabe des »Anonimo« 1903, London, S. 124.) Um 1435, s. oben S. 26. Öfters von dem »Werke« des Meisters getrennt.

8. DIE SITZENDE MADONNA — London, Sammlung Lord Northbrook (14×10,5). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 30. Katalog der Northbrook-Sammlung von Weale, Nr. 1. Um 1435, s. oben S. 26. Öfters zusammen mit 7, 9, 10 von dem »Werk« des Meisters abgetrennt.

9. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Louvre Nr. 2202 (86×92). Besonders milde und anmutig. Wenn von Rogier, um 1435, angeregt durch den Flémalle-Meister, in dessen Sinne der Raum gestaltet und beleuchtet ist. Öfters einem Nachfolger gegeben.
a) Bonn, Provinzialmuseum Nr. 319 (68×68). Der Engel. Außenseite eines Altarflügels. Auf der anderen Seite die Sibylle von Tibur, kopiert aus dem Bladelin-Altar.
b) Paris, Versteigerung Sedelmeyer 1907, Nr. 217 (46×28). — Schwache Kopie des 15. Jahrhunderts.

10. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Antwerpen, Museum (Ertborn) Nr. 396 (20×12). Um 1435 (?). Öfters einem Nachfolger gegeben.

11. FLÜGELALTAR MIT CHRISTUS AM KREUZE UND TRAUERNDEN, links die hl. Magdalena, rechts Veronica — Wien, Staatsgalerie Nr. 634 (110×73—34). Um 1440, s. oben S. 30. Einige erhebliche Retuschen im Mittelfelde. T. X

12. DIE LESENDE MAGDALENA — London, National Gallery Nr. 654 (61×52). Fragment, mit übermaltem Grund, wahrscheinlich aus einer großen Madonnentafel. v. Tschudi (Jahrbch. d. pr. Ksts. XIX, S. 34) schwankt zwischen Rogier und dem Flémalle-Meister. Ausgezeichnetes Werk von 1440, etwa aus der Zeit des Wiener Flügelaltars. T. XI

13. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU — Paris, Sammlung Baron Maurice de Rothschild (47×38). Aus der Nieuwenhuys-Sammlung (Auktionskatalog 1883, Nr. 4). Offenbar das Bildnis einer fürstlichen Dame, wozu die Inschrift: Persica Sibylla nicht recht paßt. S. oben S. 41. T. XIV

14. DAS JÜNGSTE GERICHT — Beaune, Hospital (135, Mitte 215, ganze Breite 560). Stiftung des Kanzlers Rolin, dessen Bildnis, wie das seiner Gattin, mit den Heiligen Sebastian und Antonius außen auf den Flügeln. Der Zustand des Altars scheint bedenklich zu sein. Eine sorgfältige Restaurierung, bei der die Bilder teilweise auf Leinwand übertragen wurden, hat alle Schäden unsichtbar gemacht. Vorsicht bei allen Folgerungen aus dem Stileindruck ist geboten. Rolin gründete das Hospital 1442. Er erhielt vom Papst Eugen die Erlaubnis, seine Stiftung dem hl. Antonius, der dargestellt ist, zu weihen. Vom Papst Nicolaus (1447—1455) wurde an Stelle des hl. Antonius Johannes d.T. zum Schutzheiligen bestimmt. Dies

spricht dafür, daß der Altar bald nach 1442, wahrscheinlich vor 1450 ausgeführt wurde.

Vgl. Mély, gazette d. b. a. 1906, T. XXXV, S. 21 ff. Unter den sinnlosen Porträtnachweisungen, die hier versucht werden, bleibt beachtenswert die Beobachtung, daß der Gekrönte hinter Petrus die Züge Philipps des Guten zeige. Der Mann rechts neben dem Fürsten, ganz porträthaft, scheint derselbe Würdenträger zu sein, der in der bekannten Miniatur, die mit Recht Rogier gegeben wird (s. oben S. 39), neben Rolin und Chevrot steht.

T. XII u. XIII 15. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA UND JOHANNES — Zwei Tafeln, Außenseite eines Flügelaltars, fast farblos, nur mit zinnoberroten Stoffstreifen. — Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 333, 334 (Valentiners Katalog II) (je 175×91). In der einfachen konzentrierten Anlage eine überaus charakteristische Erfindung des Meisters. Um 1445.

16. DER SAKRAMENTSALTAR JEAN CHEVROTS — Antwerpen (Ertborn) Nr. 393—395 (200×97; 120×63). In der Mitte Christus am Kreuz und die Trauernden, im Hintergrund die hl. Messe, links: Taufe, Firmung und Beichte, rechts: Priesterweihe, Trauung und letzte Ölung. Einige Männerköpfe übermalt, sonst gut erhalten. 1826 in Dijon erworben. Chevrot war Bischof in Tournai 1437 bis 1460. Die Entstehung des ganz mit Unrecht angezweifelten Meisterwerks ist um 1445 anzusetzen.

T. XV 17. DIE HHL. MARGARETHE UND APOLLONIA — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 534c (51,5×27,5). Der rechte Flügel eines Triptychons, auf dessen Gegenflügel Johannes d. T. und Johannes der Evangelist dargestellt waren, wie die Kopie zeigt.

Gut erhalten, abgesehen von einer größeren Fehlstelle unten im Gewande der hl. Apollonia. Die ungewöhnliche Tonigkeit kommt auf Rechnung starker Firnisschicht. Entstanden vermutlich um 1445.

a) Genaue Kopie dieses Flügels und des Gegenflügels — Paris, Sammlung Heugel (je 51×26), Ausstellung Brügge 1902, Nr. 97.

18. DIE ELEVATION DER LEICHE DES HL. HUBERTUS — London, National Gallery Nr. 763 (90×81). Nicht tadellos erhalten. Namentlich mehrere Köpfe übermalt. Fast überall irrtümlich einem Nachahmer zugeschrieben. Wie ich glaube, ausgezeichnetes Original aus der Zeit um 1450. Zeichnung danach: Amsterdam, Sammlung Königs (abg. Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Kunstsammlung [1854—1861], Leipzig, Tf. XXXI).

19. DER TRAUM DES PAPSTES SERGIUS UND DIE BISCHOFSWEIHE DES HL. HUBERTUS IN ROM — New York, Sammlung M. Friedsam (vorher Sammlung Lord Taunton in England) — (90×81). Tadellos erhalten. Die irrtümlich auf die Legende des hl. Gregors bezogene Darstellung, nach den Maßen ein Gegenstück zu dem Bilde der National Gallery, läßt sich mühelos auf die Legende des hl. Hubertus deuten. Der Heilige kam nach Rom und lernte den Papst kennen. Als der hl. Lambertus in Lüttich gestorben war, wurde dieses Ereignis dem Papst in einem Traumgesicht durch einen Engel verkündet, und der Papst setzte den hl. Hubertus zum Bischof von Lüttich ein. Der Altar, zu dem diese beiden Tafeln gehören, stand vermutlich in der Peterskirche zu Lüttich (für die Legende vgl. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon VI, S. 322). Im Hintergrunde der Tafel die Ansicht von Rom mit der alten Peterskirche. T. XVI

Eine Kopie des Engels: in dem Triptychon des Abendmahls im Seminar zu Brügge (Ausstellung Brügge 1902 Nr. 42). Dieses Bild schreibe ich dem Meister der Katharinen-Legende zu, der um 1470 in Abhängigkeit von Rogier arbeitet.

T. XVII 20. DIE BEWEINUNG CHRISTI — London, Sammlung Earl of Powis (35×44). Links Hieronymus mit dem Stifter, rechts ein hl. Mönch. Die Mittelgruppe Variante des im Granada-Altar ausgesprochenen Gedankens. Bei weitem das beste Exemplar dieser Komposition und ein vortreffliches Original von 1450 etwa. Ausstellung London, Guildhall, 1906 Nr. 9.

a) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 516 (31×46). Versteigerung Pallavicini-Grimaldi, Genua, 1899. Mit Johannes und Magdalena. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 25 (Publikation Tf. 11). Durch Firnisschichten entstellt und warm gefärbt. Gute Werkstattreplik.

b) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 526a (46×33). Stifterfigur eingefügt, mit Johannes. Tüchtiger Nachfolger.

c) Neapel (?), Privatsammlung. — Genaue Kopie nach b.

d) Madrid, Palast de los Duques de Mandas (55×47). — Genau wie c, mit demselben Donator, oben im Bogen abgeschlossen. Abg. »Bellas artes« Madrid, XII, Nr. 164, S. 3.

T. XVIII 21. DIE MADONNA MIT VIER HEILIGEN — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 100 (53×38). Stammt aus Pisa. Mit Recht als Medici-Madonna bezeichnet (s. oben S. 20). Die Argumente, mit denen A. J. Wauters dagegen die Tafel für eine Stiftung in Löwen erklärt (Burlington Magazine XXII S. 230), sind schwach. Übrigens ist auch die Komposition ein entscheidendes Argument für Ausführung der Tafel in Italien, also um 1450. Das Bild in

der Cook-Sammlung nicht eigentlich eine Kopie (122). Wauters bringt die Stiftung in Verbindung mit der Gründung der Universität in Löwen, indem er die hl. Ärzte als die Patrone der medizinischen Fakultat erklärt und das Wappen auf eine Löwener Familie Gheylensone, die das Zeichen der Lilie führte, bezieht. Seine Datierung — um 1425 — unglaubhaft.

22. DIE BEWEINUNG CHRISTI VOR DER GRABKAMMER — T. XIX
Florenz, Uffizien (111 × 95). Über Identifizierung mit dem von Facius in Ferrara gesehenen Altar, mit Vertreibung aus dem Paradies auf den Flügeln, s. oben S. 19. Über Abhängigkeit der Komposition von Fra Angelico vgl. K. W. Jähnig, Zeitschr. f. b. Kst. LIII, S. 171. A. Goldschmidt hat darauf aufmerksam gemacht, daß Michelangelo die Komposition gekannt zu haben scheine. (Ber. d. Kstg. Gesellsch., Berlin VIII (1904), S. 56 ff). Die Tafel ist wahrscheinlich 1450 entstanden, als Rogier in Italien war.

23. BILDNIS LIONELLOS D'ESTE — New York, Sammlung M. Friedsam (38×25), aus den Sammlungen Sir. A. Neeld, Sir. Edgar Speyer, London. Auf weißem Grund, mit einem Hammer in der Rechten. Auf der Rückseite das Wappen Lionellos († 1450) mit den Initialen m-e (marchio Estensis) »voir tout« unten: francisque (später hinzugefügt: Non plus Courselles). Vgl. Burlington Magazine XVIII S. 200 u. 235 mit Notizen von R. Fry und A. van de Put. Die Hände merkwürdig schwach. Um 1450 entstanden. T. XX

24. GRUPPE VON MÄNNERN, FRAGMENT AUS EINER ANBETUNG DER KÖNIGE — Paris, Sammlung Ad. Schloß (48,5 × 31,4). Abg. gazette d. b. a. 1907, T. XXXVIII, S. 180. Typen ganz Rogierartig,

der Mann, der die Hände auf den Schwertgriff legt, ähnlich dem Männerbildnis in Antwerpen (44), der Mann, der ihm die Hände auf die Schultern legt, ähnlich dem einen hl. Arzt in der Medici-Madonna. Etwas schwerfällig gezeichnet. Vielleicht nur Werkstattarbeit.

25. CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA UND JOHANNES — Escorial (320 × 190?). Aus dem Kloster Scheut bei Brüssel, von Philipp II. 1574 in den Escorial gebracht (Justi, Zeitschr. f. b. Kst. 1886, S. 96). In dem Inventar von 1574, wo das Bild beschrieben ist, wird »Rugier« als der Autor genannt, als Herkunftsort »la Cartuja de Brussellas«. Das Kloster Scheut wurde 1450 gegründet und von Rogier mit Geld und Gemälden bedacht. (Pinchart, Bull. d. Comm. royales d' art 1867, S. 452). Falls die Herkunft gesichert, wäre der terminus post quem — 1450 — für das Bild gewonnen, das wegen des schlechten Erhaltungszustandes stilkritisch schwer zu beurteilen ist. Die Komposition ungewöhnlich großartig. Abb. Burger, Roger v. d. W. (Leipzig, 1923) Nr. 35, 36.

a) Escorial, zu Seiten des Benvenuto Cellini zugeschriebenen Kruzifixes, die Figuren Maria und Johannes — Kopie aus dem 16. Jahrhundert.

T. XXI —XXIII 26. FLÜGELALTAR MIT CHRISTUS ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES DEM EVANG. IN DER MITTE, JOHANNES D. T. UND MAGDALENA AUF DEN FLÜGELN, HALBFIGUREN — Louvre (34 × 62 — 27). Erworben 1913. Früher beim Herzog von Westminster, dann bei Lady Theodora Guest, Inwood house. Über Herkunft ferner Weale, Beffroi I, S. 61 ff. Auf der schlecht erhaltenen Außenseite Wappen der Stifter und die Namen »Bracque et Braban«. Vgl. gazette d. b. a. 1913, T. X S. 257 ff., wo die Stiftung mit

einleuchtenden Gründen datiert wird: 1451 etwa, da Johann de Braques Catherine de Brabant kurz vor 1451 geheiratet hatte und am 25. Juni 1452 bereits starb. Abb. Arundel Club III (1906). Zwei Zeichnungen der Magdalena im Britisch Museum (abg. Vasari society II [1906, 1907] Nr. 18, 19) (s. oben S. 82), Meisterwerk von makelloser Erhaltung (s. oben S. 21).
a) Brügge, Sammlung Renders — Genaue Wiederholung der Magdalena.

27. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — Chicago, Sammlung Martin Ryerson (38×28). Aus der Sammlung Matthys, Brüssel. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 28. Abg. in m. Werk über die Brügger Ausstellung Tf. 13. Wie die nah verwandte Madonna der Renders-Sammlung (29) im Zusammenhang mit der Lucas-Madonna (s. oben S. 34).

28. BILDNIS JEANS DE GROS — Chicago, Sammlung Martin Ryerson (36,5×27,5). Aus den Sammlungen Dr. de Meyer, Brügge, R. Kann, Paris (abg. im Katalog der Kann-Galerie). Auf der Rückseite das Wappen des Dargestellten. Vgl. Hulin, Burlington Magazine XLIV S. 186, wo mit diesem ausgezeichneten, dem Stil nach um 1450 entstandenen Porträt die Madonnentafel in der Sammlung Renders (29) in Brügge verbunden wird, die gleichfalls das Wappen der Familie de Gros auf der Rückseite zeigt (s. oben S. 37). T. XXV

29. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — Brügge, Sammlung Renders (36×27). T. XXIV

29A. BILDNIS EINER FRAU — Dessau, Herzogl. Schloß (ehemals Wörlitz, gotisches Haus). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 108 (36,5×27). Besonders charakteristisch. Um 1455. T. XXVIII

T. XXVII 30. BILDNIS LAURENT FROIMENTS — Brüssel, Gemäldegalerie (früher Venedig, Akademie) (49×31,5). Auf der Rückseite Wappen ausgekratzt und die Figur des hl. Laurentius. Vorn »Froimont» (Name ?) und »raison l'enseigne«. Vgl. Hulin, Burlington Magazine XLIV S. 186, wo mit diesem ausgezeichneten Porträt die im folgenden notierte Madonnentafel verbunden wird, mit vollkommenem Recht.

T. XXVI 31. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — Caen (Calvados) Sammlung Mancel (49×31) (s. oben S. 35). Um 1460.

T. XXX 32. BILDNIS EINES MANNES — Basel, Sammlung Dr. Wendland (32×26). Aus der v. Kaufmann-Sammlung, Berlin (Versteigerung 1917 Nr. 67).

33. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES — Brüssel, Sammlung Ch. L. Cardon (wo jetzt?) (36×27). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 27. Photo Bruckmann. Stark restauriert. Um 1450 (s. oben S. 41).

T. XXIX 34. BILDNIS EINER FRAU — London, National Gallery Nr. 1433 (35,6×26,6). Aus den Sammlungen Beurnonville, Paris und Lyne Stephens. Bei Winkler (S. 169) irrtümlich angegeben, daß ich dieses Porträt dem Meister von Flémalle zugeschrieben hätte. Um 1460.

T. XXXI 35. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — Amsterdam, Kunsthandel (P. Cassirer, 1924) (31,5×22,5). Vorher in ungarischem Privatbesitz (s. oben S. 36).

a) Sigmaringen, Galerie — Schwache Kopie. Abg. in der alten Publikation der Galerie Nr. 38 (28×20). Aus der Sammlung Weyer (Nr. 212).

Memling zeigt sich in seiner Madonna bei Lady Wernher in London abhängig von dieser Komposition.

36. ZWEI TEILSTÜCKE AUS EINER GEBURT CHRISTI. Die Köpfe Mariae und Josephs — Amsterdam, Versteigerung Onnes 1923 Nr. 23. Dann London, Kunsthandel, früher Suresnes, Sammlung L. Nardus — (je 20×17). Ausgezeichnet erhalten und von höchster Feinheit. Um 1460. T. XXXII, XXXIII

37. BILDNIS EINES VLIESSRITTERS MIT DEM PFEIL — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 190 (37×27). Früher mit Unrecht als Carl der Kühne ausgegeben, neuerdings als Anton von Burgund. Um 1460.

38. DER BLADELIN-ALTAR. In der Mitte die Geburt Christi, links die Sibylle von Tibur, rechts die Könige aus dem Morgenlande, denen der Stern sichtbar wird — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 535 (91×89—40). Der im Mittelbilde dargestellte Stifter ist Peter Bladelin, der Schatzmeister des Burgunderherzogs, der Middelburg gründete. In Middelburg, wo Nieuwenhuys den Altar erworben hat, wird eine Kopie bewahrt. Die Rückseiten mit einer Verkündigung Mariae grobe Gehilfenarbeit. Der Altar ist makellos erhalten. Über die Datierung s. oben S. 21.

a) Kopie der Mitteltafel — New York, Kunsthandel (Ehrich, 1912 — 33,5×25). An der Stelle des Stifters anbetende Hirten.

b) Kopie der Mitteltafel — Versteigerung Weber (Hamburg), 1912, Nr. 5 (42×35). An der Stelle des Stifters ein anbetender Hirt.

39. BILDNIS PHILIPPS DE CROY — Antwerpen (Ertborn) Nr. 254 (99×31). Die Hälfte eines Diptychons. Dazu gehört die Madonna

der Huntington-Sammlung. Das Wappen auf der Rückseite, abg. im Werk über die Toison d'or-Ausstellung (van Oest) pl. 9 IX. Hier im Text ausführliche Mitteilung über den Dargestellten und die vermutliche Entstehungszeit des Porträts. Hulins Hauptargument für die Vereinigung des Porträts mit der Madonna ist das Gebetbuch, mit dem das Kind so auffällig spielt. Philipp war ein großer Bücherliebhaber. Vgl. Hulin, Burlington Magazine XLIII S. 53 ff. Entstanden um 1459.

Kopie auf Schloß Le Roeulx nach Pol de Mont (so Winkler S. 156).

T. XXXIV 40. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — New York, Sammlung Huntington (49×31) — (früher Willett, Brighton; R. Kann, Paris). Gegen die Zusammenfügung mit dem Croy-Porträt ließe sich auf den Goldgrund der Madonnentafel hinweisen, der sich im Porträt nicht fortsetzt. Dem Stile nach würde ich die Madonna an sich früher ansetzen.

T. XXXV 40A. DIE HL. FAMILIE MIT PAULUS UND EINEM STIFTER. Das Kind umgreift das Kreuz, das ein fliegender Engel hält. — Mailand, Sammlung Crespi (Versteigerung Paris, 1914, Nr. 96). 1924 Rom, Kunsthandel (57×47). Stark verputzt und restauriert. Ausgezeichnetes Original, aus der Zeit um 1460. Stammt aus der Sammlung Guicciardi, Mailand.

Das Motiv des das Kreuz haltenden Kindes wiederholt:

a) Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 321 = Amsterdam, Versteigerung 27. Februar 1900, Nr. 943 (76×59). Die Mutter mit einem Buch in der Rechten. Goldgrund.

b) Madrid, Sammlung Traumann. — Die Mutter mit der Hand an der offenen Brust. Schwach, aber noch Rogierartig in den Typen.

41. CHRISTUS SEINER MUTTER ERSCHEINEND — New York, Kunsthandel (Duveen Broth.) (160×91). Diese bedeutende, aus Spanien in den englischen Handel gelangteTafel dürfte als Original von Rogiers Hand zu betrachten sein. Gewisse störende Züge, namentlich im Kopf Christi, fallen dem Restaurator zur Last. Vgl. Weale, Burlington Magazine XVI, S. 159.

42. BILDNIS CARLS DES KÜHNEN — Berlin, Kaiser-Friedrich- T.XXXVII
Museum Nr. 545 (49×32). Vielleicht identisch mit dem im Inventar der Kunstschätze Margaretes von Österreich 1516 genannten »tableau du chief du duc Charles, ayeul de Madame fait par la main de Rogier« (de Glay, Maximilian I. et Marguerite d'Autriche). — Dem Alter des 1433 geborenen Fürsten nach eher nach als vor 1460 entstanden.

43. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — Berlin, Kaiser-Friedrich- T.XXXVI
Museum Nr. 549a (42×31). Mittelbar von der Lucas-Madonna abstammend (die linke Hand des Kindes und die linke Hand der Mutter genau wie dort). Wenn eigenhändig, was nicht ganz sicher, um 1460 entstanden (s. oben S. 35).

44. BILDNIS EINES MANNES — Antwerpen (Ertborn) Nr. 529 — (71×50). Ausstellung Paris 1904 Nr. 47 (Primitifs français). Abg. im Werk über diese Ausstellung Tf. XXXVII. Auf dem Uhrwerk die Devise: tant que je vive autre n'auray (diese Devise führte Philipp der Gute, der nicht dargestellt sein kann). Die Familie Trasignies soll auch diese Devise geführt haben. Das überall angezweifelte Porträt ist meiner Ansicht nach ein Werk Rogiers von 1460 etwa.

T.XXXVIII 45. BILDNIS EINES MANNES — London, Sammlung W. Samuel (19×14). Um 1460. In meinem Buch »Von Eyck bis Bruegel« irrtümlich als in New York in der Dreicer-Sammlung befindlich aufgeführt.

T.XXXIX 46. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Haag, Mauritshuis Nr. 264 (78×129). Nach Weale (Revue de l'Art chrétien 1901, S. 124) wäre der Donator Nicolas de Ruistre (1501 Bischof von Utrecht, 1509†), der die Tafel zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Löwen gestiftet hätte. Die Zeit ist unmöglich. Die fast überall urteilslos wiederholten Bedenken gegen dieses Bild sind unberechtigt. Gut erhaltenes Meisterwerk aus der Zeit um 1460.

T. XL 47. DER SOG. CAMBRAI-ALTAR. Mitte Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, links das jüngste Gericht, rechts die Vertreibung aus dem Paradies, außen, grau in grau, der Zinsgroschen — Madrid, Prado 1881—1892 (195×172—77). Aus dem Convento de los Angeles zu Madrid. Vermutlich identisch mit dem von Jean Robert, dem Abt von St. Aubert in Cambrai, 1455 bei Rogier bestellten, 1459 fertigen Altars, dessen Beschreibung bei de Laborde, les ducs de Bourgogne (II, 1 preuves LIX) nachzulesen ist (s. oben S. 18). Werkstattausführung.

T. XLI 48. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — New York, Metropolitan Museum (113×83). Aus den Sammlungen Asburnham, R. Kann, P. Morgan. Nach dem Wappen die Stiftung eines Gliedes der in Tournai angesehenen Familie Clugny. Ferry Clugny wurde 1474 Bischof in Tournai. Auch sein Bruder Willem kommt in Betracht. Vgl. Weale, Burlington Magazine VII, S. 140 ff. Bedeutende, gut erhaltene, dem Stil nach sehr späte Arbeit Rogiers.

49. FLÜGELALTAR MIT DER ANBETUNG DER KÖNIGE IN DER MITTE, DER VERKÜNDIGUNG MARIAE LINKS, DER DARBRINGUNG IM TEMPEL RECHTS — München, Pinakothek Nr. 101—103 (138×153—70). Stark restauriert. Kam in die Boisserée-Sammlung aus S. Columba in Köln, aus der dort von Goddert von den Wasservass gestifteten Kapelle. Schon im 15. Jahrhundert von einem kölnischen Maler ausgenutzt (Glasmalerei im Dom zu Köln). Für späte Entstehung spricht namentlich die Beziehung zu Memling, der die Komposition des Mittelbildes mehrfach verwendet hat. Der Stil nähert sich dem Memlings. Wahrscheinlich entstand dieser Altar zur Zeit, als Memling in Rogiers Atelier arbeitete (um 1462). Die Stadt im Grunde der Mitteltafel stimmt teilweise mit der vermeintlichen Stadt Middelburg im Bladelin-Altar überein. T. XLII

VERZEICHNIS B

Die Gemälde des Meisters von Flémalle und Jacques Darets

T. XLIII 50. DIE MADONNA VOR DER RASENBANK — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1835 (38×26). Aus der v. Kaufmann-Sammlung, Versteigerung Berlin 1917 Nr. 68. Bei Winkler (S. 16) als Schülerarbeit. Möglicherweise ein frühes Werk des Meisters (um 1425) (s. oben S. 75).

T. XLIV 51. DIE VERMÄHLUNG MARIAE, IN ZWEI DARSTELLUNGEN NEBENEINANDER, links das für Joseph entscheidende Stabwunder, rechts die Zeremonie der Vermählung. Rückseite zwei Heilige grau in grau, der hl. Jacobus d. Ält. und eine Heilige mit dem Hostienbehälter (die hl. Klara?) — Madrid, Prado Nr. 1817a (78×90).

T. XLV 52. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Madrid, Prado Nr. 1853 (76×70). Gegenflügel (?) zu 51, als die zweite Hälfte eines Diptychons und wohl etwas verkleinert. Beide Tafeln stammen aus dem Escorial. Von Winkler (S. 12) wird diese Verkündigung nach Vergleichung mit dem Mittelbilde des Merode-Altars streng beurteilt. Wirklich stimmen die Marien hier und dort kopiehaft zueinander.

53. DIE GEBURT CHRISTI — Dijon, Museum Nr. 150 (87×70). Abg. Bouchot, Publikation der Ausstellung der Primitifs fr. Tf. XXVI, Nr. 32. Die vom Rücken gesehene Figur der Hebamme hat

der „Meister von Frankfurt" in seinen Hauptaltar (im Museum zu Frankfurt) aufgenommen (vgl. Winkler Tf. V).

54. FLÜGELALTAR MIT DER VERKÜNDIGUNG MARIAE IN DER MITTE. Links das Stifterpaar, rechts Joseph in seiner Werkstätte — Westerloo-Tongerloo, Sammlung Gräfin Merode (61×64—26). Ausstellung Brügge 1907 Nr. 181. Über die nach den Wappen ermittelten Stifter sowie über das Datum (um 1428) s. oben S. 61. T. XLVI, XLVII

a) Cassel, Gemäldegalerie Nr. 2 (63×64). Kopie des Mittelbildes.

b) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 785 (61×63). Freie Kopie des Mittelbildes, dem Stil nach wohl im Atelier des Meisters entstanden. Stark restauriert. Abg. Fierens-Gevaert, la peinture au musée de Bruxelles 1923, Tf. IV.

c) Erlangen, Universitätsbibliothek. Nachzeichnung des Mittelbildes. Abg. v. Tschudi, Jahrbch. d. pr. Ksts. XIX, S. 12.

55. BILDNISPAAR, DER MANN MIT TURBANARTIGER KOPFBEDECKUNG, DIE FRAU IN WEISSER HAUBE — London, National Gallery Nr. 653 (je 40×27) (s. oben S. 70).

56. CHRISTUS SEGNEND UND MARIA BETEND NEBENEINANDER — Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 332 (Valentiners Katalog II) (30×42,5). Im Christuskopf große Übermalung. T. XLVIII

57. EINE SIBYLLE IN HALBFIGUR — Paris, Kunsthandel (Wildenstein 1922). Vorher Paris, Versteigerung Cernuschi 1900 Nr. 143 (49,5×35). T. XLIX

a) Verona, Museum — Mäßige Kopie.

T. L 58. DIE MADONNA IM ZIMMER — London, National Gallery Nr. 2609 (63×48). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 23. Aus den Sammlungen de Somzée, Brüssel und Salting, London. Rechts ein ziemlich breiter Streifen angesetzt (das Möbel, der Kelch falsch) sonst gut erhalten (s. oben S. 68).

T. LI 59. FLÜGELALTAR, DIE KREUZABNAHME. Das Ganze nur in Kopie erhalten. Ein Teil vom rechten Flügel des Orginals, der sterbende, reuige Schächer — Frankfurt, Staedel-Institut Nr. 105 (33×91).
a) Liverpool, Royal Institution Nr. 39 (60×60,5—26,5). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 22. Meine Publikation dieser Ausstellung Tf. 15. Auf dem Flügel rechts das Wappen von Brügge, auf den Rückseiten Johannes d. T. und der hl. Julian. Die Größe des Urbildes läßt sich nach der Kopie und dem erhaltenen Teilstück des Originals errechnen auf etwa 210 cm Breite, 190 cm Höhe für die Mitteltafel. Diese Kopie stammt angeblich aus dem Hospital St. Julian in Brügge.
Hulin (Bulletin de l'Acad r. d'Archéol. de Belgique 1911) bringt den Nachweis, daß ein wahrscheinlich 1430 entstandenes Gebetbuch beim Fürsten d'Arenberg eine freie Kopie der Kreuzabnahme enthalte und datiert das Original danach: vor 1430.
b) Berlin, Sammlung E. Schweitzer. Versteigerung 1918 Nr. 51 (74×55). Hochbild, oben im Bogen geschlossen, Kreuzabnahme mit mehreren aus dem Mittelbilde genommenen Figuren.
c) Brügge, S. Sauveur. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 120 (142×225). Abg. m. Publikation dieser Ausstellung Tf. 55. Datiert 1500. In diese Kreuzigung von einem tüchtigen Brügger Maler, der auch sonst nachweisbar ist, sind mehrere Figuren des Flügelaltars aufgenommen, so die beiden Schächer, Maria und Johannes.

60. DREI TAFELN EINES ALTARS, ANGEBLICH AUS DER ABTEI ZU FLÉMALLE BEI LÜTTICH, die Madonna in ganzer Figur, die hl. Veronica und — grau in grau — die Dreifaltigkeit. Auf der Rückseite der Madonna in schlechter Ausführung eine Schmerzensmutter — Frankfurt, Staedel-Institut Nr. 102—104 (je 144×53) (s. oben S. 68). Eine genaue vorzügliche Zeichnung der hl. Veronica in Cambridge, Fitz-William-Museum (abg. Vasari Society II, 21). T. LII —LIV

a) Madrid, Sammlung Lázaro — Die Madonna in Halbfigur.

b) Amsterdam, Sammlung Prof. Lanz — Die Madonna in Halbfigur (oben rund).

61. BILDNIS EINES FEISTEN MANNES. Nur der Kopf knapp im Rahmen auf weißem Grund — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 537a (18,5×17,5). Erworben 1901 auf der Versteigerung Sir Hope Edwards. Um 1430 (s. oben S. 71). Der Berliner Katalog vermutet, daß der Dargestellte Niccolò Strozzi sei, wegen Porträtähnlichkeit mit einer Büste von Mino da Fiesole im Kaiser-Friedrich-Museum. T. LV ~1450!

62. BILDNIS EINES MANNES — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 537 (37×30). Abg. v. Tschudi a. a. O. S. 95.

63. BILDNIS EINES MANNES — Luzern, Versteigerung Chillingworth 1922 Nr. 6 (34×24). Aus der Sammlung Gumprecht, Berlin (Versteigerung 1918 Nr. 11). Leicht verrieben. Die Embleme im Kostüm weisen auf einen Musiker. T. LVI

64. DIE MADONNA AM KAMIN — Petersburg, Ermitage Nr. 448 (36×25). T. LVII

65. DIE TRINITÄT — Petersburg, Ermitage Nr. 447 (36×25). Das Bewegungsmotiv des von Gottvater gehaltenen Christus ist öfters wiederholt worden, so in einer Zeichnung zu Oxford (abg. Vasari Society VIII), die von einem unmittelbaren Nachfolger Rogiers herrührt (s. auch unter 71).

T. LX 66. DIE THRONENDE MADONNA IM HIMMEL MIT DEN HEILIGEN PETRUS, AUGUSTIN UND EINEM ABT ALS STIFTER — Aix-en-Provence (48×21). Ausstellung Paris 1904 (primitifs français) Nr. 30. *a*) Douai, Museum, aus St. Bertin in St. Omer. Das Original — nach Hulins Vermutung — für die Abtei Eaucourt (Artois) in der Zeit des Abtes Pierre l'Escuyer ausgeführt (vgl. Catalogue critique der Brügger Ausstellung, 1902 S. XLV).

T. LVIII, LIX 67. ZWEI ALTARFLÜGEL, DIE HL. BARBARA SITZEND IN EINEM ZIMMER, DER STIFTER MIT JOHANNES D. TÄUFER — Madrid, Prado Nr. 1352, 1353 (je 101×47). Stiftung des Kölner Magisters Heinrich von Werl von 1438. Über Reste auf der Rückseite des einen Flügels s. v. Tschudi a. a. O. S. 20 ff. Die Inschrift am unteren Rande des Stifterflügels: Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem ... depingi minister henricus Werlis magister coloniensis (s. oben S. 64).

68. CHRISTUS AM KREUZ MIT DEN TRAUERNDEN — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 538a (77×47). Aus der Sammlung Hulot, Paris (1892). Durch den bewölkten Himmel und die fliegenden Engel schimmert Goldgrund; die Landschaft, Himmel und Engel sind wohl nicht viel später, doch nicht von dem Meister selbst hinzugefügt. Über Autorschaft, Wiederholung des Christustyps sowie Datum s. oben S. 74.

69. BILDNISPAAR — Bartholomäus Alatruye und seine Gattin Marie Pacy — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 73, 74 (je 44×32). Am Rande wiederholt die Devise »Bien faire Daint«. Sonderbarerweise sind beide Porträts über Wappen gemalt, auf die sich die Schrift auf dem unteren Rahmenleisten bezieht. (A° 1425 les armes de jehenne cambré — A° 1425 les armes du jehan barrat). In mehr als einer Hinsicht fremdartig, die Frau namentlich sehr schwach. Vielleicht alte Kopien.

70. DIE MADONNA — Brustbild im Rund, mit der Madonna des Flémalle-Altars übereinstimmend, aber in der Haltung der einen Kinderhand, die auf der nackten Brust der Mutter ruht, abweichend. Vielleicht gab es ein Vorbild von dem Flémalle-Meister als die Quelle für diese Kopien (vgl. Winkler S. 21).
Von vielen Exemplaren nenne ich:
a) New York, Sammlung Friedsam (Tondo) = Versteigerung Cardon, 1921, Nr. 7.
b) Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 331.

71. GOTTVATER MIT DEM LEICHNAM CHRISTI UND VIER ENGELN.
a) Löwen, Museum (124×90). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 206. T. LXI
b) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 592 (92×76). Schwache Kopie.
c) Löwen, St. Pieter. Edelheer-Altar, Außenseite.
v. Tschudi nimmt *a* für das Original. Colyn de Coter hat diese Komposition wörtlich in sein Triptychon — im Louvre — übernommen, Coffermans danach kopiert (Madrid, Privatsammlung). Über das Weiterleben des Motivs, das der Flémalle-Meister ähnlich in dem Petersburger und dem Frankfurter Bilde gestaltet hat, vgl. v. Tschudi a. a. O. S. 16, 99. Die Zeichnung eines Rogier-Schülers (Oxford,

Ashmolean Museum) wiederholt das Bewegungsmotiv des toten Heilands (abg. Vasari Society VIII, 15—18). Diese Zeichnung ist benutzt im Rückenschild eines Chormantels des Berner Museums (vgl. Winkler S. 46 f.). Der tote Leib Christi ganz so in dem Antependium, das zu den Stickereien des Vließordens gehört (abg. Schlosser, Paramentenschatz, Tf. II).

72. DIE MADONNA MIT HEILIGEN UND STIFTERN

a) Louvre. — Zeichnung — Vgl. Hulin, cataloque critique der Brügger Ausstellung 1902 S. XXXVI (abg. Winkler Tf. II). Doch wohl Nachzeichnung, in der der Stil des Meisters deutlich bewahrt ist.

73. DIE MESSE DES HL. GREGOR.

T. LXII *a*) Berlin, Versteigerung Weber (Hamburg) 1912 Nr. 6 (83,5×71). Vgl. die Angaben Woermanns im Katalog der Weber-Sammlung. Rechts unten datiert MV^{c}.X (letzte Zahl verwischt). Zu so spätem Datum paßt der Stil nicht. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 156; 1907 Nr. 182.

b) Lissabon, Sammlung J. Moreira. Genaue Wiederholung. Vgl Moreira, un problème de l'art, l'école portugaise créatrice des grandes écoles.

Wahrscheinlich gehen beide Repliken auf ein Original von der Hand des Flémalle-Meisters zurück.

74. DIE MADONNA IN GANZER FIGUR STEHEND IN EINER APSIS, seitlich je ein stehender Engel. Die in vielen Repliken erhaltene Komposition ist mit gutem Grunde dem Meister zugewiesen worden. Ein überlegenes Exemplar, das als das Urbild in Betracht käme, ist mir nicht bekannt. In der langen Reihe der Kopien, von denen ich keineswegs alle bekannt gewordenen aufzähle, sind diejenigen

dem Urbild am nächsten, in denen die Architektur perspektivisch so konstruiert ist, daß die Nische flach wirkt und wie von oben gesehen. Offenbar ist die Vertiefung der Apsis durch perspektivisch bessere Konstruktion mit Blick von unten spätere Umarbeitung.

a) Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 65 (1923 im Tausch abgestoßen, danach Luzern, Kunsthandel) — (45×32). T. LXIII

b) Zürich, Sammlung Coray Stoop (1922) — (52×41). Die Figuren haben mehr Raum als in *a*.

c) New York, Metropolitan Museum (45×34). Abg. Winkler Tf. III = London, Sammlung Robinson (Burlington Magazine VII S. 238).

d) Paris, Sammlung Albert Bossy. Abg. Les Arts 1904 (November) S. 16.

e) Sigmaringen, Museum Nr. 19 (48×31). Aus der Abelschen Sammlung. Der Saum des Madonnengewandes breit dekoriert.

f) London, National Gallery (Salting-Sammlung) Nr. 2608 (57×44).

g) Paris, Versteigerung F. Ravaisson-Mollien 1903 (54×44). Oben rund geschlossen.

h) Paris, Versteigerung Richtenberger 1921 Nr. 58 (44×29). Oben rund geschlossen.

i) Berlin, Sammlung Geheimrat W. Müller. Zusatz von Blumenvasen und Tieren am Boden.

k) New York, Kunsthandel. Als Mittelbild eines Triptychons mit willkürlich hinzugefügten Flügeln. Die Apsis perspektivisch richtiger konstruiert, zu stärkerer Tiefenwirkung. Weit mehr Raum oberhalb der Figuren.

l) Glasgow, Sammlung Mann. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 89. Die Apsis in der altertümlichen Form, die Engel auf die Flügel verteilt. Umarbeitung ins Triptychon.

m) Chur, Sammlung des Bischofs. Ganz wie *l*.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist diese Komposition umgestaltet, mit fünf Engeln hinter einer niederen Mauer — statt der zwei Engel zu Seiten der Madonna — von B. van Orley verwendet worden, so Madrid, Prado — Oldenburg, Galerie —, in schlechter Kopie danach: Paris, Versteigerung Marquis de Victoire de Heredia 1912 Nr. 39. Gerard David hat die Komposition ebenfalls verwendet. (London, Kunsthandel 1923).

Die beste Vorstellung von dem Urbild vermittelt das Exemplar, das in Nürnberg war. Man ahnt hier die Helldunkelwirkung, das Herausleuchten des weißen Gewandes, den grandiosen Fluß der Faltenlinien, die hohe Altertümlichkeit der Komposition und der Hauptgestalt, deren Körperlichkeit unter der Gewandung kaum spürbar ist. Die Verbindung zwischen Mutter und Kind ist Eyckartig. Soweit die Kopien eine richtige Vorstellung von dem Urbild vermitteln, möchte ich vermuten, daß die »Madonna in der Apsis« ungefähr 1428, etwa gleichzeitig mit der Tafel in Dijon entstanden sei.

75. DIE RACHE DER TOMYRIS

a) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 537a (Leinwand, 176 ×176). Mäßige Ausführung von 1480 ungefähr, ersichtlich eine Kopie nach dem Meister.

b) Wien, Akademie.

c) Antwerpen, Privatbesitz. Kopie aus dem 16. Jahrhundert.

Vgl. Hulin (Extrait du bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1901) mit der Vermutung, daß das Original den bischöflichen Palast zu Gent geschmückt habe.

76. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

a) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 538 (49×41). T. LXIV

Diese tüchtige Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts wurde von v. Tschudi, wie ich glaube, richtig als die Kopie nach einem Gemälde des Flémalle-Meisters aufgefaßt. Winkler denkt an ein Vorbild von der Hand Jacques Darets (S. 13).

b) Verona, Akademie Nr. 156. Abg. Dülberg, Frühholländer in Italien Tf. XXXII. — Um 1520, mit völlig veränderter Landschaft. Teile dieser Komposition in einem Bild, das mit Recht für ein Jugendwerk Jacobs van Amsterdam gehalten wird, im erzbischöflichen Museum zu Utrecht (abg. Dülberg, Frühholländer in Utrecht Tf. VII).

Andere Kopien ehemals in der Sammlung René de la Faille, Antwerpen, 1909 im Kunsthandel zu Wien sowie im Fitzwilliam Museum zu Cambridge.

77. DER TOD MARIAE — London, National Gallery Nr. 658 (38×34). Von v. Tschudi (a.a.O. S. 27ff.) irrtümlich dem Meister zugeschrieben. Die Komposition ist wiederholt in Bildern von entschieden Goesartigem Charakter und geht vermutlich auf Van der Goes zurück.

T. LXV 78. DIE HEIMSUCHUNG MIT DEM STIFTER, EINEM ABT — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 542.

T. LXVI 79. DIE GEBURT CHRISTI — New York, Sammlung Morgan. Abg. Burlington Magazine XIX zu S. 218.

T. LXVII 80. DIE DARREICHUNG IM TEMPEL — Paris, Petit palais (Sammlung Tuck) früher Sammlung Hainauer, Berlin. Abg. Burlington Magazine XV zu S. 202.

81. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 527. Der Kopf des jüngsten Königs übermalt. Diese vier gleich großen (57×52) Tafeln gehören zu einem Altar, den Daret 1434 für Jean du Clerq, den Abt von St. Vaast zu Arras, ausführte (s. oben S. 57).

---

82. DIE JOSEPHSLEGENDE — Hooghstraeten, Kirche (64×203). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 341. Photo Bruckmann. Ein Werk von hoher Altertümlichkeit mit Goldgrund, keineswegs eine Kopie, wie Hulin im catalogue critique vermutet, vielmehr das Werk eines dem Jacques Daret nahestehenden Meisters, im Stil der Buchmalerei besonders nahe.

VERZEICHNIS C

Nachahmungen und Kopien nach Rogier

83. MARIAE TEMPELGANG, mit gemalter seitlicher Rahmung, wo rechts und links je zwei Darstellungen aus der Mariengeschichte — Escorial, sale capitolari (160×100?) Gute Werkstattarbeit, ähnlich dem Cambrai-Altar. Etwas matte Auffassung. Der Frauentyp mit ein wenig geschwollenem Zwischenraum zwischen Mund und Nase kehrt in späten Werkstattarbeiten öfters wieder, z. B. in der Madonna mit vier Heiligen der Cook-Sammlung (122). T. LXVIII

84. DIE VERMÄHLUNG MARIAE — Antwerpen, Kathedrale. Ähnlich komponiert wie die Tafel des Flémalle-Meisters im Prado (51). Links in der Kirche Joseph mit dem grünenden Stab, den Kreis der Freier verlassend, rechts vor der Kirche die Zeremonie der Trauung. Tüchtiger Nachfolger Rogiers (um 1450). Mit vielen markanten porträtartigen Köpfen. Flackrige Beleuchtung.

85. DIE DARBRINGUNG DES CHRISTKINDES IM TEMPEL — Wien, Czernin-Sammlung Nr. 27 »Johann van Eyck«. Die Komposition, in die zwei jugendliche weibliche Bildnisfiguren eingefügt sind, teilweise abhängig von derjenigen im rechten Flügel des Columba-Altars (49). Der vortreffliche Nachfolger (um 1470) weicht ein wenig ab von Rogier durch sanfte und etwas phlegmatische Auffassung, hat sich parallel mit Memling fortentwickelt.

T. LXIX 86. CHRISTUS MIT DEM KNIEENDEN JOHANNES D. T., CHRISTUS AM HAUSE MARTHAS — London, Sammlung W. Samuel (je 66×42). Diese Tafeln, von ungewöhnlicher Einfachheit und Würde, stehen dem Meister selbst nahe. Etwas glatt, elegisch, mit langen, ein wenig leeren Köpfen.

87. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI, grau in grau, auf den Außenseiten zweier Altarflügel — St. Ansano-Kirche bei Florenz. Werkstattarbeit (1460).
a) Florenz, Kunsthandel (Bardini 1913). Werkstattarbeit (1460), genau übereinstimmende Komposition. Verwandt mit den Außenseiten des Cambrai-Altars.

88. DIE KREUZIGUNG CHRISTI, mit vielen Figuren, die Hälfte eines Diptychons, auf dessen anderer Hälfte die Donatrix, Johannes der Täufer, ein Engel mit einem Wappenschild und die Madonna auf der Mondsichel dargestellt ist. — Chantilly, musée Condé (je 34×22, oben spitzbogig). Ausführlich beschrieben und abg. F. A. Gruyer, la peinture au château de Chantilly Paris, 1896, écoles étrangères S. 208 ff. Die Stifterin ist dem Wappen nach Jeanne de France, die vierte Tochter Carls VII. Geboren um 1435, scheint sie diesen kleinen Altar um 1460 gestiftet zu haben. Dem Stile nach von einem unmittelbaren Nachahmer Rogiers, wenn nicht in dieses Meisters Atelier ausgeführt. Nach Art und Qualität ähnlich dem Sforza-Triptychon (93).

89. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES — Bonn, Provinzialmuseum Nr. 520 (Wesendonk-Sammlung — 35×23,5). Weichmütige Arbeit eines Nachfolgers, nicht im Atelier Rogiers ausgeführt. Das Schema der Landschaft wie in Rogiers Kreuzigungen, die Typen anders (um 1470).

90. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES UND MAGDALENA — Dresden, Gemäldegalerie Nr. 800 (32,5×20,5). Der Kruzifixus, Maria und Johannes genau übereinstimmend mit den entsprechenden Figuren des Wiener Triptychons (11), Magdalena dagegen mit leichter Abwandlung aus der Escorial-Tafel genommen. Tüchtige, ziemlich frühe Werkstattarbeit.

91. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES, MAGDALENA UND ZWEI ANDERE KLAGENDE FRAUEN — Madrid, Prado Nr. 1886 (47×31). — Mit falschem Dürer-Monogramm und 1513.
Die Magdalena der Escorial-Tafel entnommen, und zwar mit derselben Abwandlung wie in dem Dresdener Bilde (90). Die übrigen Figuren, ihrer Herkunft nach nicht nachweisbar, im Geiste Rogiers gestaltet. Das ausgezeichnete Bild ist um 1500 archaisierend ausgeführt, behutsam zart in der Zeichnung und sentimental in der Auffassung.

92. CHRISTUS AM KREUZ, MARIA, JOHANNES, EINE KLAGENDE FRAU, DER STIFTER UND DIE GRUPPE DER KRIEGER — New York, historical society. Der Kruzifixus genau nach Rogiers Vorbild, das übrige nicht ableitbar. Derbe, ziemlich selbständige Arbeit eines Nachfolgers (um 1450).

93. DAS SFORZA-TRIPTYCHON. In der Mitte Christus am Kreuz, Maria, Johannes, drei Stifterfiguren, ein Mann in Rüstung, eine Frau und ein junger Mann, auf den Flügeln die Geburt Christi, zwei Heilige, rechts Johannes d. Täufer und zwei weibliche Heilige, außen grau in grau Hieronymus und Georg — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 515 (54×46—19,5). Auf dem Mittelbild das Sforza-Wappen. Der Stifter Francesco Sforza (Kopf übermalt), mit seiner

Gattin und seinem Sohn hier dargestellt, schickte 1460 den mailändischen Maler Zanetto Bugatto nach Brüssel, wo er 3 Jahre lang bei Rogier arbeitete*. Der Gedanke liegt nahe, diesen Flügelaltar dem in Rogiers Atelier ausgebildeten Italiener zuzuschreiben. Ein Einschlag italienischen Geblüts ist allerdings nicht zu spüren. Am ehesten kommt Bugatto für die Ausführung der Stifterbildnisse in Betracht. Das Werk ist wenig einheitlich, vielleicht weil mehrere Hände in Rogiers Werkstätte daran gearbeitet haben. Merkwürdig sorglos sind die inneren Flügelbilder komponiert. Die beiden weiblichen Heiligen erinnern an Memling, der zwischen 1460 und 1463 also gleichzeitig mit Bugatto sehr wohl bei Rogier gewesen sein kann.

94. DIE KREUZABNAHME, figurenreiche Komposition, mit denselben Akteuren wie die Escorial-Tafel, und mit drei Engeln. Die Magdalena in derselben Haltung wie dort.

a) Zeichnung im Louvre (abg. Winkler, Tf. XVI).

b) Gemälde in Neapel (abg. ebenda). Ohne die Engel.

c) Wien, Versteigerung Klinkosch 1889 – Radierung von W. Ziegler im Katalog (61×100). Mit punktiertem Goldgrund und den Engeln, wie in der Zeichnung.

Die Zeichnung, anscheinend ziemlich genau nach Rogier, zeigt in der Mitte einen breiten Einschnitt in das Bildfeld. Es sieht so aus, als ob das Original Wandmalerei unterhalb und seitlich eines Fensters war. Man könnte an Dürers Notiz »Rudigers gemalt Capelln« denken. Das Bild in Neapel mit hinzugefügter Landschaft um 1500 entstanden. Winkler (S. 84) verfolgt die Nachwirkung dieser bedeutenden Komposition.

---

* S. Reinach, Chronique des Arts 1904, S. 226.

d) Straßburg, Gemäldegalerie Nr. 63 (49×47). Mit Varianten, besonders anderen Figuren auf der rechten Seite. Abg. Winkler Tf. XVII. Niederländisch um 1500.

95. DIE KREUZABNAHME, mit den Trauernden und Kriegern — München, Pinakothek Nr. 104 (Depot, 57×52). Abg. Winkler, Tf. XVIII. Hier ist auch eine Zeichnung im Germanischen Museum zu Nürnberg abgebildet, die einen Teil dieser Komposition wiedergibt, sowie das Gemälde eines bayerischen Meisters, in dem ein anderer Teil benutzt ist. — Nach Stil und Qualität dem sog. Cambrai-Altar nahe, gute Werkstattarbeit von 1460 etwa. Winkler (S. 89ff.) setzt ein Original voraus, dessen Einwirkung namentlich auf deutsche Maler er sorgfältig verfolgt.

96. DIE KREUZABNAHME, mit den Trauernden — Paris, Kunsthandel (Lucas Moreno, 1924) (40×39,5) = Versteigerung München, 10. Dezember 1907 »Roger v. d. Weyden«. Mittelmäßiger Nachahmer um 1470. Die Komposition stimmt teilweise überein mit der in der Zeichnung (94a).

97. DIE KREUZABNAHME mit Maria, Johannes und Joseph von Arimathia. Christus in der Mitte bis unterhalb der Knie sichtbar. Häufig wiederholte Komposition.
a) Wien, Sammlung Dr. Jurié de Lavandal — Ausstellung Brügge 1902 Nr. 335 (Photo Bruckmann) (85×63). T. LXX
b) Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 419 (62×47).
c) Straßburg, städt. Gemäldesammlung Nr. 56 (74×61).
d) Brügge, St. Sauveur.
e) Venedig, Versteigerung Cav. Salvatore Arbib, 18.—25. Mai 1908 Nr. 569 (82×45).

f) Köln, Versteigerung Brade-Wagner, Lempertz, Oktober 1897 Nr. 259 (90×67). = Ebenda, Versteigerung 29. April 1901 Nr. 106 (mit Landschaft im Grunde, während die anderen Kopien zumeist schwarz gestrichelten Goldgrund haben).
g) Paris, Versteigerung Zélikine Nr. 285 (56×42).
h) Brüssel, Sammlung de Meulenaere.
i) Paris, Versteigerung F. Doistau, 22.–25. November 1909 Nr. 17 (59×43). Mittelbild eines Triptychons = Berlin, Versteigerung 22. Februar 1910 Nr. 124.
Außer diesen Repliken gibt es viele andere. In Brügge allein fünf. (Vgl. die Notiz im Straßburger Katalog zu Nr. 56.) Man kann danach annehmen, daß das Urbild, das den Typen nach von Rogier oder einem Nachfolger dieses Meisters stammt, in Brügge bewahrt wurde. In dem Werk von Veth und Muller: Dürers niederländische Reise (II. S. 116) — ist das Exemplar aus St. Sauveur abgebildet mit der irreführenden Unterschrift »Fragment der Kreuzabnahme Hugos van der Goes«. Wohl sah Dürer in der Jacobskirche zu Brügge eine Kreuzabnahme von Hugo. Dieses Werk kann aber nicht das Original unserer Repliken sein, die in keinem Zug auf van der Goes hinweisen.

98. DIE KREUZABNAHME — Aus der Komposition 97 entwickelte sich eine zweite, die merkwürdigerweise gleichfalls oft kopiert worden ist. Der Leib Christi in Haltung und Verhältnis zur Bildfläche wie in der ersten Komposition, auch Joseph von Arimathia wie dort, dagegen Maria tiefer gerückt mit beiden Händen den Leib des Sohnes umfassend, Johannes fortgelassen. Von dieser zweiten Komposition gibt es einige gute Wiederholungen, z. B.
a) London, Buckingham Palace (privat).

b) Sigmaringen, Museum. T. LXXI

c) Madrid, Sammlung Lázaro (oben rund). Ausführung sehr fein, 16. Jahrhundert, anscheinend von Quentin Massys.
Die zweite Komposition ist geistreicher als die erste und zeigt Züge von Verfeinerung, namentlich in den sich kreuzenden Fingern.

99. DIE BEWEINUNG CHRISTI mit Maria, Johannes und drei Frauen — Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh, Nr. 3 im Katalog dieser Sammlung (84×59). Goldgrund. Tüchtiger Nachfolger (um 1470).

100. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI — Pepinghen, Sammlung Camberlyn d'Amougies (39×16). Auf der Rückseite die hl. Barbara, grau in grau. Publiziert als »Bouts« in Les arts auciens de Flandre III S. 154. Tüchtiger Nachfolger.

101. DAS JÜNGSTE GERICHT, mit gemalter Seitenrahmung, wo rechts und links je vier Darstellungen der Barmherzigkeit — Valencia, Capilla del Milagro. Abg. »Museum« Barcelona II. Anordnung ähnlich wie in der Tafel mit dem Tempelgang Mariae im Escorial (83) und im sog. Cambrai-Altar. Nach Qualität und Stil mit dem Cambrai-Altar eng verwandt. Gute Werkstattarbeit um 1460. Vgl. v. Loga, Jahrbch. d. pr. Ksts. 1910 S. 56, wo irrtümlich an spanische Nachahmung gedacht wird.

102. DAS JÜNGSTE GERICHT, UNTEN DIE KLUGEN UND TÖRICHTEN JUNGFRAUEN — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 600 (65×35). Die Tafel ist aus zwei Stücken zusammengefügt. Offenbar wurde der untere Teil — mit den Jungfrauen — später angesetzt. Der obere

Teil zeigt den reinen Spätstil der Rogier-Werkstätte, während der untere von einem ziemlich groben Nachahmer ausgeführt ist.

T. LXXII 103. ZWEI BEIDERSEITIG GEMALTE ALTARFLÜGEL. Links die Kreuzigung Petri und der Stifter, rechts der hl. Antonius und die Donatrix. Rückseite die Verkündigung Mariae. Datiert 1451 auf dem Rahmen des Verkündigsengels — Paris, Kunsthandel, 1924 (je 115×78). Tüchtiger, derber Nachfolger Rogiers. Wichtig wegen des Datums.

104. JOHANNES D. TÄUFER, Brustbild, mit der rechten Hand in Rednergestus, auf hellem Brokatgrund — Paris, Kunsthandel (Bourgeois, 1914). Arbeit eines tüchtigen Nachfolgers (1470).

105. VIER GEMALTE GROSSE ALTARFLÜGEL UND ZWEI KLEINE MIT STIFTERN UND HEILIGEN an einem geschnitzten Mittelschrein — Ambierle bei Roanne (Frankreich). Abg. gazette archéologique XI (1886) S. 221 ff. Stiftung Michel de Chaugys, der mit seiner Gattin und seinen Eltern dargestellt ist. Der im Dienste Philipps d. Guten stehende Chaugy ließ den Altar zwischen 1460 und 1463 in Brüssel ausführen. v. Tschudi (im Aufsatz über den Meister von Flémalle S. 22) macht darauf aufmerksam, daß Johannes d. Täufer hier mit geringen Veränderungen so dargestellt sei wie im Werl-Altar. Ich urteile nach den mittelmäßigen Abbildungen. Danach können diese Altarflügel sehr wohl in Rogiers Werkstätte entstanden sein.

T. LXXIII 106. DER HL. LUCAS DIE MADONNA MALEND.

a) München, Pinakothek Nr. 100 (138×111). Über die Herkunft dieser Tafel vgl. im Katalog der Pinakothek. Nach dem Gegenstand

ist es wahrscheinlich, daß die Kapelle einer Malergilde der ursprüngliche Ort gewesen sei. In Brüssel scheinen die Boisserée das Bild gekauft zu haben. Man könnte Dürers Eintragung im Reisetagebuch (August 1520 in Brüssel) auf dieses Bild beziehen. (»2 Stüber geben von Sanct Lucas Tafel aufzusperren«.)

b) Petersburg, Ermitage Nr. 445 (185(?)×125). In zwei Teilen aus Spanien zu verschiedenen Zeiten erworben, dann in Rußland zusammengefügt und von Holz auf Leinwand übertragen.

c) Boston, Museum — Auf der Rückseite Wappen mit der Vließkette, dasjenige Antons von Burgund (»bastart«) vgl. das Wappen in Notre Dame zu Brügge (Publikation der Toison d'or-Ausstellung Tf. 94). Anton wurde 1456 Ritter des Vließes.

d) Wien, Sammlung Graf Wilczeck. Ausstellung Brügge 1902 Nr. 116 (Photo Bruckmann). Ausstellung München 1901 Nr. 88 (133×107).

e,f) Madrid, Kloster St. Trinidad, sowie bei Don Sebastian (in Pau, vgl. Justi, Zeitschrift f. b. Kst. 1886 S. 98).

g) Louvre, Bildweberei (um 1500). Gegenseitige genaue Nachahmung.

h) Madrid, Sammlung Lázaro. — Der hl. Lucas allein in Halbfigur.

i) Dublin, Galerie (49×38). Der hl. Lukas allein in Halbfigur.

Auffällig ist die exakte Übereinstimmung zwischen den Repliken. Das Münchener Exemplar, das ehemals als das Vorbild galt, wird neuerdings ungünstig beurteilt, das in Petersburg gelegentlich höher gestellt. Ein Urteil ist deshalb schwierig, weil beide Exemplare in beschädigtem Zustand auf uns gekommen sind, nämlich das in Rußland durch die mörderische Prozedur der Übertragung verweichlicht und entleert, das in München durch Lasuren entstellt. Die Tafel in München ist, wenn nicht das Original, eine sehr genaue

Werkstattreplik. Über die Datierung, über die Beziehung zu Jan van Eyck s. oben S. 31.

107. DIE SÄUGENDE MADONNA IN HALBFIGUR, MIT DER EINEN HAND AN DER BRUST.

Die folgende Liste, die keineswegs vollständig ist — selbst von den mir bekannten Tafeln habe ich schwache und späte fortgelassen —, enthält Varianten der Lucas-Madonna (vgl. dazu diejenigen Halbfiguren, die ich für eigenhändige halte, unter 27, 29A, 43). Die der Lucas-Madonna nächsten Kompositionen sind an den Anfang gestellt.

T. LXXIV *a*) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 650 (55×34). Fensterausblick auf Landschaft. Ungedeutetes Wappen im Fenster. Nachfolger, streng im Stil. Die Komposition ganz wie in der Lucas-Tafel, doch mit jener Veränderung in der Stellung der Füße des Kindes, die fast alle Halbfiguren zeigen.

b) Cassel, Gemäldegalerie Nr. 3 (44×30).

c) Cambridge (U.S.), Fogg Museum Nr. 60 (55,5×35,5). Die Hälfte eines Diptychons, auf dessen anderer Hälfte der Donator mit einem hl. Bischof wohl von anderer, jüngerer Hand (um 1490). Ganz wie *a*. Abg. und ausführlich beschrieben in dem 1919 erschienenen Katalog »Collection of mediaevel and Renaissance paintings« S. 294ff. Der Stifter ist Joos van der Burgh. Die Tafel stammt aus Furnes bei Ostende.

d) Antwerpen, Museum (Ertborn) Nr. 517 (29×19, oben rund). Die linke Hälfte eines Diptychons, auf dessen rechter Hälfte ein Stifterpaar. Komposition in den Hauptzügen wie in *a*. Dem Stil nach um 1500, nicht mehr Rogierartig.

e) Hartekamp bei Haarlem. Sammlung v. Pannwitz (vorher

v. Kaufmann, Versteigerung Nr. 81) (24×15,5). Das Kind in der Haltung noch ähnlich dem im Lucas-Bilde. Um 1490, der Typ der Madonna erinnert an den Meister der Magdalenen-Legende. Mit dieser Tafel vereinigt zu einem Diptychon war ehemals in Wiener Privatbesitz ein Bild mit den anbetenden Königen von Marcellus Coffermans.

f) München, Kunsthandel (A. S. Drey, 1908) (63×48) = Paris, Versteigerung C. S. (1923) Nr. 60 »école flamande«. Vorhang hinter der Madonna von zwei Engeln gehalten. Komposition wie *a*, in der Ausführung entfernt von Rogier (um 1480).

g) London, Kunsthandel (Buttery, 1898)—(66,5×46, oben rund, mit dem alten Rahmen). Im Grunde schwarz auf Gold gezeichnete Rahmung. Komposition wie *a*. Tüchtiger Nachfolger, ganz im Rogierstil.

h) Paris, Versteigerung Mr. J. N.(ormand) 1923 Nr. 2. »Bouts« T. LXXV (58×40). Das Kind mit anders bewegten Händen. Der Madonnenkopf dem Kinde zugewendet. Guter Nachfolger, der sich von Rogier in der Form weit entfernt, vielleicht Albert Bouts (von Hulin als »D. Bouts« publiziert, Burlington Magazine XLV S. 56).

i) Antwerpen, musée Mayer van den Bergh. Katalog dieser Sammlung Nr. 4 (53×42,5). Datiert auf dem Rahmen 1488 (echt?). Die Haltung des Kindes, das einen Apfel mit der Linken hält, ganz anders als in der Lucas-Madonna. Punktierter Goldgrund. Tüchtiger Nachfolger.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde diese Komposition mehrfach wiederholt, z. B.

k) Mailand, Versteigerung Genolini 1901 Nr. 40 (67×51), oval zugeschnitten, mit Hintergrundlandschaft.

l) Madrid, Sammlung Lázaro.

m) Berlin, Versteigerung Emden 1910 Nr. 84 »Orley« (vielleicht richtig bestimmt).
Die letzten drei einander ähnlichen Bilder gehen auf ein Original des 15. Jahrhunderts zurück, das sich in allen Zügen mit *h* deckte.
n) London, Kunsthandel (Dowdeswells 1904) — (rund Dm. 19). Knapper Ausschnitt des von vorn gesehenen Madonnenkopfes und des Kinderkopfes.

108. DIE MADONNA MIT BEIDEN HÄNDEN DAS KIND HALTEND. Dieser beliebte Typus entstand als Ableger von der Lucas-Madonna. Die eine Brust der Mutter ist entblößt und vom Kopftuch umrahmt, das Kind ähnlich gelagert wie dort. Von bekanntem Meister hat der Meister der Ursula-Legende diese Komposition wiederholt (Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder, abg. Winkler Tf. XIV, hier ausnahmsweise die Brust der Mutter bedeckt).

T. LXXIV *a*) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 667 (40×29). Hinter der Madonna Maueröffnung und landschaftlicher Grund. Sehr tüchtiger Nachfolger, rein im Stil Rogiers.
b) Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder (41×31). Ausstellung London, Guildhall, 1906 Nr. 10. Abg. im Katalog dieser Ausstellung. Schwacher Nachahmer. Brokatgrund. Sonst wie *a*.
c) London, Kunsthandel 1923 (36×24). Mittelmäßige Nachahmung nach *a* oder einem genau entsprechenden Vorbild. Die Zeichnung des Kinderkopfs etwas anders.
d) Madrid, Sammlung Traumann. Brokatgrund, unten zweizeilige lateinische Inschrift. Schwacher, faßbarer Nachahmer.
e) Wien, Sammlung v. Osmitz (1920). Ganz so und von derselben Hand wie *d* (von diesem Meister gibt es auch andere Kompositionen der Madonna in Halbfigur).

f) Wien, Staatsgalerie (1923 erworben aus St. Florian) (43×30). Irrtümlich dem Meister des Marienlebens zugeschrieben. Goldgrund, von Wolken umrahmt. Rogiers Stil fern. Schwach, um 1490.
g) Berlin-Neubabelsberg, Sammlung Prof. Sarre (39×28, oben rund). Gute Ausführung, um 1500.
Die vier folgenden Tafeln mit Variationen der Handbewegungen entstammen der Werkstätte eines schwachen Nachahmers. Gemeinsam ist ihnen als Merkmal der gotische Abschluß oben mit verschlungenem Astwerk.
h) Altona, Ausstellung 1914 Nr. 230. Abg. im Katalog dieser Ausstellung.
i) Frankfurt a. M., Kunsthandel 1920 (45×31,5).
k) Lille, Museum Nr. 1065 (49×33). Abg. »Geborgene Kunstwerke« Valenciemes, 1918 Nr. 403.
l) London, Kunsthandel (Dowdeswells) (46×32). T. LXXV
m) Köln, Kunstgewerbemuseum (Sammlung Clemens). Ohne das gotische Astwerk, aber wohl von derselben Hand wie *h*, *i*, *k*, *l*.
n) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 288 (37×28,5). Brokatstreifen als Hintergrund. Um 1500. Abg. Winkler Tf. XIV.

109. DIE SÄUGENDE MADONNA MIT DEM KIND, DAS EINEN APFEL HÄLT. Dieser Bildtypus, der in Brügge beliebt wurde, ist ein Ableger von der Lucas-Madonna, insofern die Madonnenhand an der Brust, der die Brust umrahmende Schleier sowie die Haltung des Kindes von dort her stammen. Die speziellen Merkmale: das Kind hält in seiner Rechten einen Apfel und schiebt die Linke vor die linke Hand der Mutter — werden beibehalten, wie stark auch in den jüngeren Tafeln der Stil und der Hintergrund sich wandeln. Gerard David hat diese Komposition gestaltet (Madrid, Sammlung

Traumann, Bodenhausen G.D. Nr. 7) und in Isenbrants Werkstätte wurde sie mehrfach verwendet. Der Brügger Meister der Ursula-Legende, der um 1480 tätig war, hat das Motiv übernommen in sein im Aachener Suermondt-Museum bewahrtes Bild. Abgesehen von diesen Benutzungen (vgl. meinen Aufsatz Jahrbuch d. pr. Ksts. 1906, S. 144) durch bekannte Meister, notiere ich die folgenden Kopien:

T.LXXVI *a*) Paris, Kunsthandel (Wildenstein, 1921). — Mit Landschaft hinter Mauer. Durchaus in Rogiers Stil, wesentlich altertümlicher als alle anderen Exemplare. Zeugnis dafür, daß die Komposition in allen Einzelheiten von Rogier oder in seiner Werkstätte oder von einem unmittelbaren Nachfolger festgestellt war.

b) Brüssel, Sammlung Bautier (früher Palazzo Orsini). Mit Landschaft und Baulichkeiten. Im Stil fern von Rogier, wahrscheinlich von einem Brügger Meister um 1490, der von G. David angeregt ist.

c) Uccle bei Brüssel, Sammlung van Gelder (früher in der Sammlung Graf Stroganoff und im Münchener Kunsthandel). Zimmer, Fensterausschnitt mit Landschaft. Ausgezeichnete Durchbildung. Sehr ähnlich und wohl von derselben Hand wie *b*.

d) München, Kunsthandel (J. Böhler 1917)—(41×30,5). Landschaft. Unbedeutend, wahrscheinlich in Brügge um 1500 entstanden.

e) Berlin, Sammlung M. Jaffé (Versteigerung Hoech, München Nr. 241). Ganz wie *d* und wohl von derselben Hand.

f) London, Kunsthandel (Spanish art gallery, 1910). Neutraler Grund und auffällig große Strahlennimben. Im Stil wie *e*.

g) München, Sammlung F. v. Lenbach, Ausstellung München 1901 Nr. 60. Abg. im Katalog dieser Ausstellung. Mit Mauer und Landschaft darüber. Nachklänge an Rogiers Form.

Auch die Brüsseler Fälscher haben sich dieser Komposition bemäch-

tigt. (Versteigerung Sedelmeyer 1907 Nr. 239 — Versteigerung bei Lepke 22. Februar 1910 Nr. 77).

110. DIE MADONNA IN HALBFIGUR MIT DEM KINDE, DAS MIT DEM HAAR DER MUTTER SPIELT. Das Kind in der Gesamthaltung ähnlich wie in der Lucas-Tafel.

a) Donaueschingen, Gemäldegalerie (32×26). Im Typus der Maria sehr ähnlich der Madonna-Renders (29), im Kind der Madonna bei P. Cassirer (35), von hoher Qualität. T. LXXVII

b) Berlin, Versteigerung bei Lepke 17. Oktober 1911 Nr. 68 (37×27). Punktierter Goldgrund. Schwache Kopie etwa von 1500.

c) Dresden, Privatsammlung. Offene Halle, Landschaft dahinter. Mäßige Nachahmung, etwa von 1500.

Im Katalog der Galerie von Donaueschingen (1921) werden noch mehrere mir teilweise nnbekannte Repliken erwähnt. Die Angaben scheinen aber nicht genau zu sein, da die Memling-Madonna in der Sammlung Wernher zu London, die hier als Kopie aufgeführt wird, völlig anders komponiert ist.

Die Vermutung Winklers, daß diese Madonna mit dem Männerporträt der v. Kaufman-Sammlung ein Diptychon gebildet habe, ist irrig. Als Donator müßte der Mann mit den Händen dargestellt sein. Sind die Hände durch Verkleinerung der Tafel verloren gegangen, so stimmen die ursprünglichen Maße nicht. Überdies ist die Madonna schwerlich die Hälfte eines Diptychons, weil Mutter und Kind nicht nach einer Richtung gewendet sind.

Die folgenden Madonnen in Halbfigur sind Varianten, in denen das Kind die gerade und steife Gesamtlage beibehält, ohne daß die Komposition genau zu einer der vier aufgestellten Typen paßte.

111. Boston, Museum of fine arts. Mit Landschaft. Streng im Rogier-Stil. Baldwin Coolidge Photo 9277.

112. Frankfurt a. M., Versteigerung bei Prestel 4. März 1911 Nr. 64 (40×27). Sehr schwach.

113. Luzern, Kunsthandel (Steinmeyer, 1920). Mit je einem Engel seitlich.

114. London, Kunsthandel (Spanish art gallery, 1924)—(30×20). Goldgrund. Um 1470.

115. New York, Sammlung M. Friedsam (Versteigerung Cardon Brüssel 1921 Nr. 23 »Goes«, Ausstellung London, Guildhall 1906 Nr. 15, Brügge, Toison d'or 1907 Nr. 190) — (30×24). Vergleichsweise selbständig und fremdartig, mit schweren Schatten, etwas wüst in der Form, von Rogier entfernt. Um 1470.

Die folgenden Halbfiguren der Madonna sind unabhängig von der Lucas-Tafel.

116. Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 66 (24×17). Das Kind sitzend, mit einem Rosenkranz spielend, von der Mutter mit beiden Händen gehalten. Wahrscheinlich Kopie nach einem verschollenen Original.

117. Paris, Versteigerung P. M(ersch) 1908 Nr. 31 »Goes« (40×25). Ausstellung Brügge (Toison d'or) 1907 Nr. 191. Das Kind spielt mit der großen Zehe des hochgezogenen linken Fußes. Nachahmung, wenn nicht Kopie, eines unbekannten Originals.

118. Philadelphia, Sammlung Johnson — Katalog dieser Sammlung Nr. 341, irrtümlich als »D. Bouts (?)« (24×17). Die Madonna küßt das Kind, das sie mit gefalteten Händen umfaßt. Mäßiger Erhaltungszustand. Von großer Feinheit, im Motiv Rogiers würdig, beinahe auch in der Ausführung.

119. Paris, Kunsthandel (Bourgeois, 1911) — (58×40). Die Madonna hält mit gefalteten Händen das mit einem Hemd bekleidete auf einem Kissen sitzende Kind. Fenster mit Ausblick. Ausgezeichnet, streng in Rogiers Stil. T. LXXVIII

a) Paris, Sammlung Pelletier (50×33), Kopie. Hier hält das Kind eine Blume statt eines weißen Schmetterlings.

120. DIE MADONNA IN GANZER FIGUR SITZEND MIT DEM KIND, DAS EINE BLUME HÄLT.

a) Kupferstich von dem Bandrollen-Meister (Lehrs 45). Abdruck in Darmstadt. Abg. Jahrbch. d. pr. Ksts. XXX S. 18.

Diese Komposition wurde namentlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts von B. van Orley und von dem Meister der Magdalenen-Legende ausgenutzt. Vgl. m. Aufsatz Jahrbch. d. pr. Ksts. XXX S. 10 ff. sowie Winkler (S. 64), der auch deutsche Kopien nachweist. Merkwürdigerweise gibt es außer dem Stich keine Benutzungen aus früher Zeit. Der Bandrollen-Meister war, wie Lehrs annimmt, zwischen 1450 und 1470 in den Niederlanden tätig.

121. DIE MADONNA MIT DEM STEHENDEN DIE MUTTER UMHALSENDEN KIND. Oft kopierte Komposition, die vermutlich auf ein Original Rogiers zurückgeht (vgl. Winkler S. 65 ff.). Außer vielen, zumeist im 16. Jahrhundert in Brügge ausgeführten Halbfiguren, gibt es einige Kompositionen mit der ganzen Madonnenfigur.

a) Paris, Sammlung Carvalho (45×32). Abg. Burlington Magazine VI S. 301. Die Madonna sitzend in einer rechts offenen Halle, mit Engeln. Schwache Nachahmnng.

b) Dresden, Kupferstichkabinett. Zeichnung, ziemlich mäßige Kopie, abg. Winkler Tf. XII. Die Madonna sitzend in offener Halle (ähnlich wie a, ohne Engel).

c) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 590a (87×94). Altartafel, die Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Elisabeth. Stifterfamilie. Kurz nach 1461 (vgl. die Notiz im Berliner Katalog). Schwacher Nachfolger Rogiers.

d) London, Kunsthandel (Spanish Art Gallery, 1911) (90×70). Die Madonna in ganzer Figur in Landschaft. Art Joachim Pateniers.

T.LXXIX *e*) Paris, Versteigerung Cernuschi Mai 1900 Nr. 144 (155×123). Die Madonna mit Joseph und einem Heiligen. Spanisch (?), um 1500.

f) Darmstadt, Museum Nr. 188 (56×50). Die Madonna in Halbfigur gegenseitig zu den oben notierten.

g) Hartekamp bei Haarlem, Sammlung v. Pannwitz. Die Madonna in Halbfigur (62×47). Von Adriaen Isenbrant.

Es gibt eine große Zahl von Halbfiguren dieser Komposition, namentlich in Spanien.

122. DIE MADONNA MIT DEN HEILIGEN JOHANNES D.T., PETRUS COSMUS UND DAMIANUS AN EINEM ALTAR IN EINER KIRCHE — Richmond, Sammlung Sir H. Cook (Publikation dieser Sammlung III, 454—46×30). Durchaus keine Kopie nach der Medici-Madonna in Frankfurt, wenn auch die Komposition in den Hauptzügen dieselbe ist und dieselben Heiligen dargestellt sind. Alle Bewegungsmotive absichtlich geändert. Tüchtiger Nachfolger, der

vielleicht in des Meisters Werkstatt gearbeitet hat. Das Bild stammt aus Italien (Rimini).

123. DIE HL. FAMILIE. Joseph schlummernd links sitzend, rechts die Madonna, die ausgestreckte Rechte über einem Kohlenbecken wärmend.
a) Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 22 (53×81) — Garofalo. Die Komposition geht offensichtlich wenigstens teilweise auf Rogier zurück. Vermutlich hat der ferraresische Maler nach einem in Ferrara befindlichen Urbilde gearbeitet.

124. DER SEGNENDE CHRISTUS IN HALBFIGUR
a) Prag, Sammlung v. Hoschek Nr. 135 in dem 1907 erschienenen Katalog (20×13,2).
b) Berlin, Kunsthandel 1924.
Beide Bilder einander sehr ähnlich, im Kopftypus wie die Mittelfigur im Triptychon des Louvre (26). Von einem Bild oder einer Zeichnung dieser Art stammt Schongauers Zeichnung in den Uffizien her (abg. J. Rosenberg, M. Schongauer, Handzeichnungen, München, 1923, Nr. 15).

125. BILDNIS PHILIPPS DES GUTEN
a) Madrid, Schloß — Ohne Kopfbedeckung (42×28, oben rund). Sorgfältige Kopie.
b) Gotha, Museum Nr. 78 (42×28, oben rund) — Wie *a*, nach der Malweise etwas jüngeren Ursprungs.
c) Antwerpen, Museum (Ertborn) Nr. 397 (30×22) — Wie *a*, aber schwächer in der Ausführung.
d) Lille, Museum Nr. 213 (25×19) — Mit großem Hut. Trokkene Kopie.

e) Antwerpen, Museum (Ertborn) Nr. 538 (29×24) —Wie *d*.
f) Paris, Louvre Nr. 1003 (32×23) —Wie *d*, aber mit Händen und einer Papierrolle in der Rechten.
g) Brügge, Akademie —Wie *f*.
Auf der Toison d'or-Ausstellung in Brügge waren noch einige Kopien in dem Typus, den *d*—*g* vertreten, zu sehen (Nr. 6—11 des Katalogs der Ausstellung). — Ein anderer Typus wird repräsentiert durch ein halbseitlich nach links gewandtes Brustbild — ohne Hände, das 1911 auf der Versteigerung Haro in Paris verkauft wurde, Nr. 29 (41×31).

126. BILDNIS DES HERZOGS VON CLEVE.
a) Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Büro des Direktors. Abg. Burlington Magazine XL S. 213. Von M. Conway richtig erkannt als stilgetreue Kopie nach einem Bildnis von Rogiers Hand.

127. BILDNIS EINER FRAU — London, Sammlung J. P. Heseltine (31×22,5). Ausstellung Brügge 1902 Nr. 96. Photo Bruckmann. Tüchtiger Nachfolger, vielleicht derselbe, der das Bild mit der Vermählung Mariae in der Antwerpener Kathedrale ausgeführt hat (84).

128. ZWEI MÄNNERKÖPFE. Öl auf Pergament — Budapest, Galerie (neue Erwerbung 1923). Anscheinend herauskopiert aus einem Bilde des Meisters.

ORTSVERZEICHNIS
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

R. = Rogier
F. M. = Flémalle-Meister
R. F. = Nachfolger Rogiers

AIX-EN-PROVENCE, MUSEUM
F. M. Die thronende Madonna im Himmel 66

ALTONA, AUSSTELLUNG 1914
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108h

AMBIERLE
R. F. Altarflügel mit Heiligen und Stiftern 105

AMSTERDAM, KUNSTHANDEL (P. CASSIRER)
R. Die Madonna in Halbfigur 35

RIJKSMUSEUM
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108n

SAMMLUNG LANZ
F. M. (Kopie) Die Madonna in Halbfigur 60b

VERSTEIGERUNG ONNES
R. Zwei Teilstücke aus einer Geburt Christi 36

ANTWERPEN, MUSEUM (ERTBORN)
R. Die Verkündigung Mariae 10
R. Der Sakramentsaltar 16
R. Bildnis Philipps de Croy 39

R. Bildnis eines Mannes 44
R. F. Die säugende Madonna 107d
R. (Kopie) Philipp der Gute 125c
R. (Kopie) Philipp der Gute 125e

KATHEDRALE
R. F. Die Vermählung Mariae 84

SAMMLUNG MAYER VAN DEN BERGH
R. F. Die Beweinung Christi 99
R. F. Die säugende Madonna 107i

PRIVATBESITZ
F. M. (Kopie) Die Rache der Tomyris 75c

BASEL, SAMMLUNG DR. WENDLAND
R. Bildnis eines Mannes 32

BEAUNE, HOSPITAL
R. Das jüngste Gericht 14

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
R. (Kopie) Der sog. Miraflores-Altar 1a
R. Der Johannes-Altar 2
R. (Kopie) Die Kreuzabnahme 3a
R. Bildnis einer Frau 4
R. Die hl. Margarethe und Apollonia 17
R. (Kopie) Die Beweinung Christi 20b
R. Der Bladelin-Altar 38
R. Bildnis Carls des Kühnen 42
R. Die Madonna in Halbfigur 43
F. M. (?) Die Madonna vor der Rasenbank 50
F. M. Bildnis eines feisten Mannes 61
F. M. Bildnis eines Mannes 62
F. M. (?) Christus am Kreuz mit den Trauernden 68
F. M. (Kopie) Die Rache der Tomyris 75a
F. M. (Kopie) Die Anbetung der Könige 76a
Daret — Die Heimsuchung 78

Daret — Die Anbetung der Könige 81
R. F. Das jüngste Gericht 102
R. F. Altartafel mit der Madonna 121c

SAMMLUNG W. MÜLLER
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74i

VERSTEIGERUNG WEBER (HAMBURG)
R. (Kopie) Die Geburt Christi 38b
F. M. (Kopie) Die Messe des hl. Gregor 73a

VERSTEIGERUNG SCHWEITZER
F. M. (Kopie) Kreuzabnahme 59b

VERSTEIGERUNG EMDEN
R. F. Die säugende Madonna 107m

SAMMLUNG PROF. SARRE (NEUBABELSBERG)
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108g

SAMMLUNG M. JAFFÉ
R. F. Die Madonna in Halbfigur 109e

VERSTEIGERUNG (LEPKE 1911)
R. F. Die Madonna in Halbfigur 110b

KUNSTHANDEL
R. F. Der segnende Christus in Halbfigur 124b

BONN, PROVINZIALMUSEUM
R. (Kopie) Der Engel der Verkündigung 9a
R. F. Christus am Kreuz 89

BOSTON, MUSEUM
R. (Kopie) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106c
R. F. Die Madonna in Halbfigur 111

BRÜGGE, AKADEMIE
R. (Kopie) Philipp der Gute 125g

S. SAUVEUR
F. M. (Kopie) Kreuzigung 59c
R. F. Die Kreuzabnahme 97d

SAMMLUNG RENDERS
R. (Replik) Magdalena 26a
R. Die Madonna in Halbfigur 29

BRÜSSEL, GEMÄLDEGALERIE
R. (Teilkopie) Die Kreuzabnahme 3m,n
R. (Kopie) Die Beweinung Christi 20a
R. Bildnis Laurent Froiments 30
R. Bildnis eines Vließritters 37
F. M. (Kopie) Die Verkündigung Mariae 54b
F. M. (Kopie?) Bildnispaar 69
F. M. (Kopie) Gottvater mit dem Leichnam Christi 70b
R. F. Das Sforza-Triptychon 93
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108a

SAMMLUNG BAUTIER
R. F. Die Madonna in Halbfigur 109b

SAMMLUNG DE MEULENAERE
R. F. Die Kreuzabnahme 97h

SAMMLUNG CARDON (ehemals)
R. Bildnis eines jungen Mannes 33

BUDAPEST, GEMÄLDEGALERIE
R. F. Zwei Männerköpfe 128

CAEN, SAMMLUNG MANCEL
R. Die Madonna in Halbfigur 31

CAMBRIDGE (U.S.), FOGG MUSEUM
R. F. Die säugende Madonna 107c

CASSEL, GEMÄLDEGALERIE
F. M. (Kopie) Die Verkündigung Mariae 54a
F. M. Die säugende Madonna 107b

CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ
R. F. Diptychon mit der Kreuzigung Christi 88

CHICAGO, SAMMLUNG RYERSON
R. Bildnis Jeans de Gros 28

CHUR, SAMMLUNG DES BISCHOFS
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74m

DARMSTADT, MUSEUM
R. F. Die Madonna in Halbfigur 121f

DESSAU, HERZOGL. SCHLOSS
R. Bildnis einer Frau 29a

DIJON, MUSEUM
F. M. Die Geburt Christi 53

DONAUESCHINGEN, GEMÄLDEGALERIE
R. (?) Die Madonna in Halbfigur 110a

DOUAI, MUSEUM
F. M. (Kopie) Die thronende Madonna 66a

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE
R. F. Christus am Kreuz 90

KUPFERSTICHKABINETT
R. F. (Zeichnung) Die sitzende Madonna 121b

PRIVATBESITZ
R. F. Die Madonna in Halbfigur 110c

DUBLIN, GEMÄLDEGALERIE
R. (Kopie) Der hl. Lucas 106i

ESCORIAL
R. Die Kreuzabnahme 3
R. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes 25

R. (Kopie) Maria und Johannes unter dem Kreuz 25a
R.F. Mariae Tempelgang 83

FLORENZ, UFFIZIEN
R. Die Beweinung Christi 22

ST. ANSANO. KIRCHE
R.F. Die Ausstellung Christi 87

KUNSTHANDEL (BARDINI)
R.F. Die Ausstellung Christi 87a

FRANKFURT A. M., STAEDEL-INSTITUT
R. (Kopie) Der Johannes-Altar 2a
R. Die Madonna mit vier Heiligen 21
F.M. Der Schächer 59
F.M. Drei Tafeln aus der Abtei Flémalle 60
R. (Kopie (?) von Garofalo) Die hl. Familie 123a

KUNSTHANDEL
R.F. Die Madonna in Halbfigur 108i

VERSTEIGERUNG (PRESTEL 1911)
R.F. Die Madonna in Halbfigur 112

GLASGOW, SAMMLUNG MANN
F.M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74l

GOTHA, MUSEUM
R. (Kopie) Philipp der Gute 125b

GRANADA, CAPILLA REAL
R. Der Marienaltar 1

HAAG, MAURITSHUIS
R. Die Beweinung Christi 46

HARTEKAMP (BEI HAARLEM), SAMMLUNG V. PANNWITZ
R.F. Die säugende Madonna 107e
R. (Kopie von Jsenbrant) Die Madonna in Halbfigur 121g

HOOGHSTRAETEN, KIRCHE
Daret-Nachfolger — Die Josephslegende 82

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM
R. F. Die Kreuzabnahme 97b

KUNSTGEWERBEMUSEUM (SG. CLEMENS)
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108m

VERSTEIGERUNG BRADE-WAGNER
R. F. Die Kreuzabnahme 97f

LILLE, MUSEUM
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108k
R. (Kopie) Philipp der Gute 125d

LISSABON, SAMMLUNG MOREIRA
F. M. (Kopie) Die Messe des hl. Gregor 73b

LIVERPOOL, ROYAL INSTITUTION
F. M. (Kopie) Flügelaltar mit Kreuzabnahme 59a

LONDON, NATIONAL GALLERY
R. Die lesende Magdalena 12
R. Die Elevation der Leiche des hl. Hubertus 18
R. Bildnis einer Frau 34
F. M. Bildnispaar 55
F. M. Die Madonna im Zimmer 58
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74f
F. M. (?) Der Tod Mariae 77

BUCKINGHAM PALLACE
R. F. Die Kreuzabnahme 98a

BRIDGEWATER HOUSE
R. (Kopie) Die Kreuzabnahme 3f

NORTHBROOK-SAMMLUNG
R. Die sitzende Madonna 8

SAMMLUNG EARL OF POWIS
R. Die Beweinung Christi 20

SAMMLUNG SAMUEL

R. Bildnis eines Mannes 45
R. (?) Christus mit dem Täufer 86
Christus mit Martha 86

SAMMLUNG HESELTINE

R.F. Bildnis einer Frau 127

KUNSTHANDEL (BUTTERY)

R.F. Die säugende Madonna 107g

KUNSTHANDEL (DOWDESWELLS)

R.F. Die säugende Madonna 107n

KUNSTHANDEL

R.F. Die Madonna in Halbfigur 108c

KUNSTHANDEL (DOWDESWELLS)

R.F. Die Madonna in Halbfigur 108l

KUNSTHANDEL (SPANISH ART GALLERY)

R.F. Die Madonna in Halbfigur 109f

KUNSTHANDEL (SPANISH ART GALLERY)

R.F. Die Madonna in Halbfigur 114

KUNSTHANDEL (SPANISH ART GALLERY)

R.F. Die Madonna in Landschaft 121d

LÖWEN, PETERSKIRCHE

R. (Kopie) Der Edelheer-Altar 3e
F.M. (Kopie) Der Edelheer-Altar (außen) 71c

MUSEUM

F.M. (Kopie) Gottvater mit dem Leichnam Christi 71a

LÜTZSCHENA, SAMMLUNG SPECK V. STERNBURG

R. Die Heimsuchung 5

LUZERN, VERSTEIGERUNG CHILLINGWORTH

F.M. Bildnis eines Mannes 63

KUNSTHANDEL (STEINMEYER)

R.F. Die Madonna in Halbfigur mit zwei Engeln 113

MADRID, PRADO

R. (Kopie) Die Kreuzabnahme . . . . . 3b, c
R. (?) Der sog. Cambrai-Altar 47
F. M. Die Vermählung Mariae 51
F. M. (?) Die Verkündigung 52
F. M. Die Flügel des Werl-Altars 67
R. F. Christus am Kreuz mit Trauernden 91

KGL. SCHLOSS

R. (Kopie) Philipp der Gute 125a

KLOSTER S. TRINIDAD

R. (Kopie) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106e

SAMMLUNG LÁZARO

R. (Teilkopie) Die Kreuzabnahme 3l
F. M. (Kopie) Die Madonna in Halbfigur 60a
R. F. (Massys?) Die Kreuzabnahme 98c
R. F. Die säugende Madonna 107l

SAMMLUNG TRAUMANN

R. (Kopie) Die Madonna . . . . . 40A, b
R. F. Die Madonna in Halbfigur 108d

PALAST DE MANDAS

R. (Kopie) Die Beweinung Christi 20d
R. (Kopie) Der hl. Lucas 106h

MAILAND, VERSTEIGERUNG GENOLINI

R. F. Die säugende Madonna 107k

MÜNCHEN, PINAKOTHEK

R. Der Columba-Altar 49
R. F. Die Kreuzabnahme 95
R. (Kopie) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106a

SAMMLUNG V. LENBACH

R. F. Die Madonna in Halbfigur 109g

KUNSTHANDEL (A. S. DREY)

R. F. Die säugende Madonna 107f

KUNSTHANDEL (BÖHLER)
R. F. Die Madonna in Halbfigur 109d

NEAPEL, MUSEUM
R. F. Die Kreuzabnahme 94b

PRIVATSAMMLUNG
R. (Kopie) Die Beweinung Christi 20c

NEWYORK, METROPOLITAN MUSEUM
R. Christus erscheint Mariae 1
R. Die Verkündigung Mariae 48
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74c

HISTORICAL SOCIETY
R. F. Christus am Kreuz 92

SAMMLUNG FRIEDSAM
R. Der Traum des Papstes Sergius 19
R. Bildnis Lionellos d'Este 23
F. M. (Kopie) Die Madonna im Rund 70a
R. F. Die Madonna in Halbfigur 115

SAMMLUNG HUNTINGTON
R. Die Madonna in Halbfigur 40

SAMMLUNG MORGAN
Daret — Die Geburt Christi 79

KUNSTHANDEL (EHRICH)
R. (Kopie) Die Geburt Christi 38a

KUNSTHANDEL (DUVEEN)
R. Christus seiner Mutter erscheinend 41

KUNSTHANDEL
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74k

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM
F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74a
R. (Kopie) Die Madonna in Halbfigur 116

PARIS, LOUVRE

R. Die Verkündigung Mariae 9
R. Flügelaltar mit Christus zwischen Maria und Johannes 26
F. M. (Zeichnung nach) Die Madonna mit Heiligen und Stiftern . . 72a
R. (Zeichnung nach) Die Kreuzabnahme 94a
R. (Tapisserie nach) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106g

PETIT PALAIS

Daret — Die Darreichung im Tempel 80

SAMMLUNG BOSSY

F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74d

SAMMLUNG HEUGEL

R. (Kopie) Zwei Flügel mit je zwei Heiligen 17a

SAMMLUNG M. DE ROTHSCHILD

R. Bildnis einer älteren Frau 13

SAMMLUNG SCHLOSS

R. Gruppe von Männern 24

VERSTEIGERUNG AL. ORLOF

R. (Kopie) Die Beweinung Christi 1b

VERSTEIGERUNG SEDELMEYER

R. (Kopie) Die Verkündigung Mariae 9b

VERSTEIGERUNG CRESPI

R. Die hl. Familie 40A

VERSTEIGERUNG RAVAISSON-MOLLIEN

F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74g

VERSTEIGERUNG RICHTENBERGER

F. M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74h

VERSTEIGERUNG ZÉLIKINE

R. F. Die Kreuzabnahme 97g

VERSTEIGERUNG DOISTAU

R. F. Die Kreuzabnahme 97i

VERSTEIGERUNG J. N.

R. F. Die säugende Madonna 107h

KUNSTHANDEL (WILDENSTEIN)
F. M. Sibylle 57

KUNSTHANDEL (LUCAS MORENO)
F. M. Die Kreuzabnahme 96

KUNSTHANDEL
R. F. Zwei beiderseitig gemalte Altarflügel (datiert 1451) 103

KUNSTHANDEL (ST. BOURGEOIS)
R. F. Johannes der Täufer 104

VERSTEIGERUNG P. M.
R. F. Die Madonna in Halbfigur 117

KUNSTHANDEL (ST. BOURGEOIS)
R. F. Die Madonna in Halbfigur 119

SAMMLUNG PELLETIER
R. F. (Kopie) Die Madonna in Halbfigur 119a

SAMMLUNG CARVALHO
R. F. Die Madonna mit Engeln 121a

VERSTEIGERUNG CERNUSCHI
R. F. Die Madonna mit Joseph und einem Heiligen 121e

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R. (Kopie) Bildnis des Herzogs von Cleve 126

PAU, SAMMLUNG DON SEBASTIAN
R. (Kopie) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106f

PEPINGHEN, SAMMLUNG CAMBERLYN D'AMOUGIES
R. F. Die Auferstehung Christi 100

PETERSBURG, ERMITAGE
F. M. Die Madonna am Kamin 64
F. M. Die Trinität 65
R. (Kopie?) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106b

PHILADELPHIA, SAMMLUNG JOHNSON
R. (Kopie, von Joos van Cleve) Die Kreuzabnahme 3h
R. Christus am Kreuz — Maria und Johannes 15

R. (Kopie) Die Madonna 40Aa
F.M. Christus und Maria 56
F.M. (Kopie) Die Madonna im Rund 70b
R.F. Die Madonna, Brustbild 118

PRAG, SAMMLUNG V. HOSCHEK
R.F. Der segnende Christus in Halbfigur 124a

RICHMOND, SAMMLUNG SIR H. COOK
R.F. Die Madonna mit Heiligen 122

SIGMARINGEN, GALERIE
R. (Kopie) Die Madonna in Halbfigur 35a
F.M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74e
R.F. Die Kreuzabnahme 98b

STRASSBURG, GEMÄLDEGALERIE
R.F. Die Kreuzabnahme 94d
R.F. Die Kreuzabnahme 97c

TURIN, GEMÄLDEGALERIE
R. Die Heimsuchung 6

VALENCIA, CAPILLA DEL MILAGRO
R.F. Das Jüngste Gericht 101

VENEDIG, VERSTEIGERUNG ARBIB
R.F. Die Kreuzabnahme 97e

UCCLE (BEI BRÜSSEL), SAMMLUNG VAN GELDER
R.F. Die Madonna in Halbfigur 108b
R.F. Die Madonna in Halbfigur 109c

VERONA, MUSEUM
F.M. (Kopie) Sibylle 57a
F.M. (Kopie) Die Anbetung der Könige 76b

WESTERLOO-TONGERLOO, SAMMLUNG GRÄFIN MERODE
F.M. Flügelaltar mit der Verkündigung Mariae 54

WIEN, STAATSGALERIE

R. Die stehende Madonna, die hl. Katharina 7
R. Flügelaltar mit Christus am Kreuze 11
R.F. Die Madonna in Halbfigur 108f

AKADEMIE

F.M. (Kopie) Die Rache der Tomyris 75b

SAMMLUNG WILCZECK

R. (Kopie) Der hl. Lucas, die Madonna malend 106d

SAMMLUNG CZERNIN

R.F. Die Darbringung im Tempel 85

SAMMLUNG DR. JURIÉ

R.F. Die Kreuzabnahme 97a

SAMMLUNG VON OSMITZ

R.F. Die Madonna in Halbfigur 108e

VERSTEIGERUNG KLINKOSCH

R.F. Die Kreuzabnahme 94c

KUNSTHANDEL

R. (Kopie) Die Kreuzabnahme 3g

ZÜRICH, SAMMLUNG CORAY STOOP

F.M. (Kopie) Die Madonna in der Apsis 74b

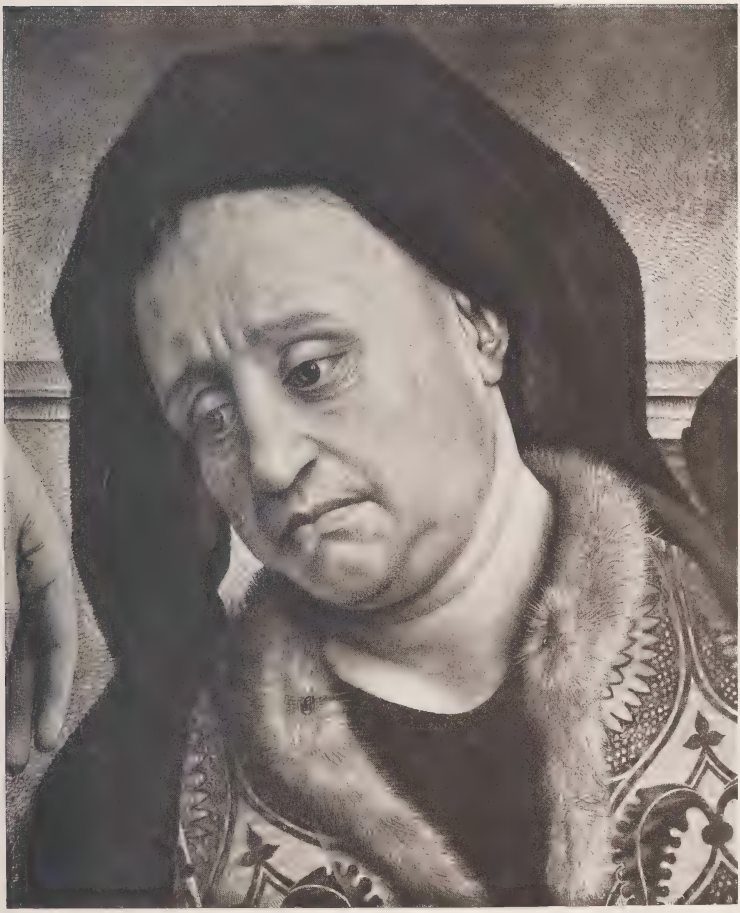
TAFELN

1. ROGIER. CHRISTUS ERSCHEINT MARIAE.
New York, Metropolitan Museum.

3. ROGIER. DIE KREUZABNAHME.
Escorial.

3. ROGIER. DIE KREUZABNAHME. AUSSCHNITT.

3. ROGIER. DIE KREUZABNAHME. AUSSCHNITT.



3. ROGIER. DIE KREUZABNAHME. AUSSCHNITT.

3. ROGIER. DIE KREUZABNAHME. AUSSCHNITT.

4. ROGIER. BILDNIS EINER FRAU.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

5. ROGIER. DIE HEIMSUCHUNG.
Lützschena.

6. ROGIER. DIE HEIMSUCHUNG.
Turin, Gemäldegalerie.

11. ROGIER. DIE KREUZIGUNG. MITTELTAFEL DES TRIPTYCHONS.
Wien, Staatsgalerie.

12. ROGIER. DIE LESENDE MAGDALENA.
London, National Gallery.

15. ROGIER. MARIA UND JOHANNES UNTER DEM KREUZ.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

15. ROGIER. CHRISTUS AM KREUZ.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

13. ROGIER. BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU.
Paris, Sammlung M. de Rothschild.

17. ROGIER. DIE HL. MARGARETHE UND APOLLONIA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

19. ROGIER. DER TRAUM DES PAPSTES SERGIUS.
New York, Sammlung Friedsam.

20. ROGIER. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
London, Sammlung Earl of Powis.

21. ROGIER. DIE MADONNA MIT VIER HEILIGEN.
Frankfurt, Staedel-Institut.

22. ROGIER. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Florenz, Uffizien.

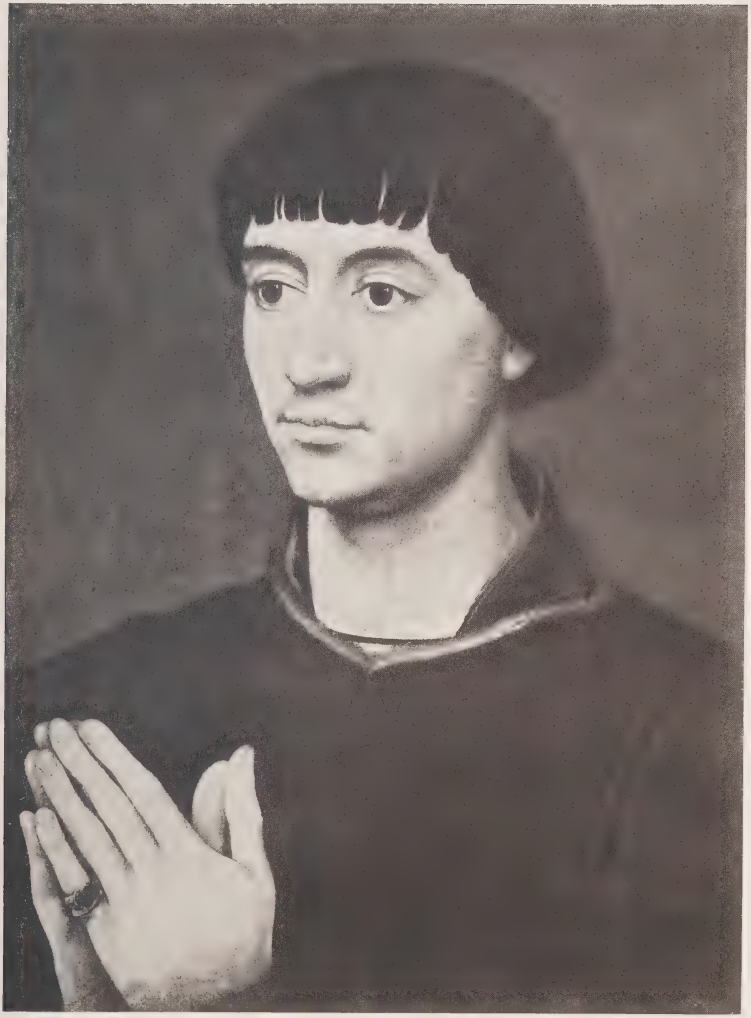
23. ROGIER. BILDNIS LIONELLOS D'ESTE.
New York, Sammlung Friedsam.

26. ROGIER. CHRISTUS ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES.
Paris, Louvre.

26. ROGIER. JOHANNES DER TÄUFER.
Paris, Louvre.

26. ROGIER. MAGDALENA.
Paris, Louvre.

29. ROGIER. DIE MADONNA.
Brügge, Sammlung Renders.



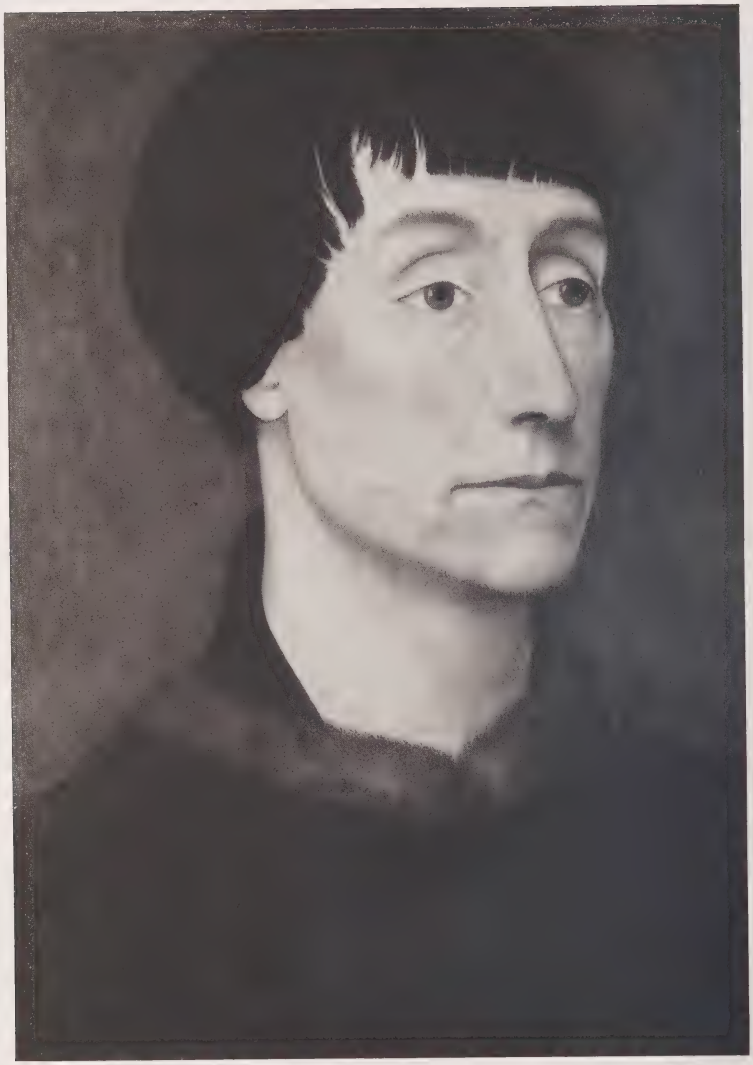
28. ROGIER. BILDNIS JEANS DE GROS.
Chicago, Sammlung Reyerson.

31. ROGIER. DIE MADONNA.
Caen, Sammlung Mancel.

30. ROGIER. BILDNIS LAURENT FROIMONTS.
Brüssel, Gemäldegalerie.

29 A. ROGIER. BILDNIS EINER FRAU.
Dessau, herzogl. Schloß.

34. ROGIER. BILDNIS EINER FRAU.
London, National Gallery.



32. ROGIER. BILDNIS EINES MANNES.
Basel, Sammlung Wendland.

35. ROGIER. DIE MADONNA.
Amsterdam, P. Cassirer.

36. ROGIER. MARIA. FRAGMENT.
London, Kunsthandel.

36. ROGIER. JOSEPH. FRAGMENT.
London, Kunsthandel.

40. ROGIER. DIE MADONNA.
New York, Sammlung Huntington.

40A. ROGIER. DIE MADONNA MIT PAULUS UND EINEM STIFTER.
Rom, Kunsthandel.

43. ROGIER. DIE MADONNA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

42. ROGIER. BILDNIS CARLS DES KÜHNEN.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

45. ROGIER. BILDNIS EINES MANNES.
London, Sammlung Samuel.

46. ROGIER. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Haag, Mauritshuis.

47. ROGIER. DER SOG. CAMBRAI-ALTAR.
RECHTER FLÜGEL.
Madrid, Prado.

48. ROGIER. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
New York, Metropolitan Museum.

49. ROGIER. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. MITTELBILD DES COLUMBA-ALTARS.
München, Pinakothek.

50. DER MEISTER VON FLÉMALLE. (?) DIE MADONNA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

51. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE VERMÄHLUNG MARIAE.
Madrid, Prado.

52. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Madrid, Prado.

54. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE VERKÜNDIGUNG.
MITTELBILD DES MERODE-ALTARS.
Westerloo, Sammlung Merode.

54. DER MEISTER VON FLÉMALLE. FLÜGEL DES MERODE-ALTARS.

56. DER MEISTER VON FLÉMALLE. CHRISTUS UND MARIA.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

57. DER MEISTER VON FLÉMALLE. SIBYLLE.
Paris, Kunsthandel.

58. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE MADONNA IM ZIMMER.
London, National Gallery.

59. DER MEISTER VON FLÉMALLE. STERBENDER SCHÄCHER. FRAGMENT.
Frankfurt, Staedel-Institut.

60. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE MADONNA. AUSSCHNITT.
Frankfurt, Staedel-Institut.

60. DER MEISTER VON FLÉMALLE.
VERONIKA.
Frankfurt, Staedel-Institut.

60. DER MEISTER VON FLÉMALLE.
DIE DREIFALTIGKEIT.
Frankfurt, Staedel-Institut.

61. DER MEISTER VON FLÉMALLE. BILDNIS EINES MANNES.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

63. DER MEISTER VON FLÉMALLE. BILDNIS EINES MANNES.
Versteigerung Chillingworth.

64. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE MADONNA AM KAMIN.
Petersburg, Ermitage.

67. DER MEISTER VON FLÉMALLE.
HEINRICH VON WERL MIT DEM TÄUFER.
Madrid, Prado.

67. DER MEISTER VON FLÉMALLE.
DIE HL. BARBARA.
Madrid, Prado.

66. DER MEISTER VON FLÉMALLE. DIE THRONENDE MADONNA.
Aix-en-Provence.

71a. DER MEISTER VON FLÉMALLE. KOPIE.
GOTTVATER MIT DEM LEICHNAM CHRISTI.
Löwen, Museum.

73a. DER MEISTER VON FLÉMALLE. KOPIE. DIE MESSE DES HL. GREGOR.
Versteigerung Weber.

74a. DER MEISTER VON FLÉMALLE. KOPIE. DIE MADONNA IN DER APSIS.
Luzern, Kunsthandel.

76a. DER MEISTER VON FLÉMALLE. KOPIE. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

78. JACQUES DARET. DIE HEIMSUCHUNG.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

79. JACQUES DARET. DIE GEBURT CHRISTI.
New York, Sammlung Morgan.

80. JACQUES DARET. DIE DARREICHUNG IM TEMPEL.
Paris, Petit Palais.

85. NACHFOLGER ROGIERS. MARIAE TEMPELGANG.
Escorial.

86. ROGIER. (?) CHRISTUS MIT JOHANNES DEM TÄUFER.
London, Sammlung Samuel.

97a. ROGIER. KOPIE. KREUZABNAHME.
Wien, Sammlung Jurié.

98b. ROGIER. KOPIE. KREUZABNAHME.
Sigmaringen, Museum.

105. ROGIER-NACHFOLGER. DIE KREUZIGUNG PETRI.
Paris, Kunsthandel.

106a. ROGIER. KOPIE. (?) DER HL. LUCAS DIE MADONNA MALEND.
München, Pinakothek.

107a. ROGIER. KOPIE.
Brüssel, Gemäldegalerie.

108a. ROGIER. KOPIE.
Brüssel, Gemäldegalerie.

1081. ROGIER. KOPIE.
London, Kunsthandel.

107h. ROGIER. KOPIE.
Paris, Kunsthandel.

109a. ROGIER. KOPIE.
Paris, Kunsthandel.

110a. ROGIER. (?)
Donaueschingen, Museum.

119. ROGIER-NACHFOLGER.
Paris, Kunsthandel.

121e. ROGIER. KOPIE.
Versteigerung Cernuschi.

VERZEICHNIS DER TAFELN

I	Rogier, Christus erscheint Mariae, New York, Metropolitan Museum.
II	Rogier, Die Kreuzabnahme, Escorial.
III	Rogier, Die Kreuzabnahme, Ausschnitt.
IV	Rogier, Die Kreuzabnahme, Ausschnitt.
V	Rogier, Die Kreuzabnahme, Ausschnitt.
VI	Rogier, Die Kreuzabnahme, Ausschnitt.
VII	Rogier, Bildnis einer Frau, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
VIII	Rogier, Die Heimsuchung, Lützschena.
IX	Rogier, Die Heimsuchung, Turin, Gemäldegalerie.
X	Rogier, Die Kreuzigung †, Mitteltafel des Triptychons, Wien, Staatsgalerie.
XI	Rogier, Die lesende Magdalena, London, National Gallery.
XII	Rogier, Maria und Johannes unter dem Kreuz, Philadelphia, Sammlung Johnson.
XIII	Rogier, Christus am Kreuz, Philadelphia, Sammlung Johnson.
XIV	Rogier, Bildnis einer älteren Frau, Paris, Sammlung M. de Rothschild.
XV	Rogier, Die hl. Margarethe und Apollonia, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XVI	Rogier, Der Traum des Papstes Sergius, New York, Sammlung Friedsam.
XVII	Rogier, Die Beweinung Christi, London, Sammlung Earl of Powis.
XVIII	Rogier, Die Madonna mit vier Heiligen, Frankfurt, Staedel-Institut.
XIX	Rogier, Die Beweinung Christi, Florenz, Uffizien.
XX	Rogier, Bildnis Lionellos d'Este, New York, Sammlung Friedsam.
XXI	Rogier, Christus zwischen Maria und Johannes, Paris, Louvre.
XXII	Rogier, Johannes der Täufer, Paris, Louvre.
XXIII	Rogier, Magdalena, Paris, Louvre.
XXIV	Rogier, Die Madonna, Brügge, Sammlung Renders.
XXV	Rogier, Bildnis Jeans de Gros, Chicago, Sammlung Ryerson.

XXVI Rogier, Die Madonna, Caen, Sammlung Mancel.
XXVII Rogier, Bildnis Laurent Froimont, Brüssel, Gemäldegalerie.
XXVIII Rogier, Bildnis einer Frau, Dessau, herzogl. Schloß.
XXIX Rogier, Bildnis einer Frau, London, National Gallery.
XXX Rogier, Bildnis eines Mannes, Basel, Sammlung Wendland.
XXXI Rogier, Die Madonna, Amsterdam, P. Cassirer.
XXXII Rogier, Maria, Fragment, London, Kunsthandel.
XXXIII Rogier, Joseph, Fragment, London, Kunsthandel.
XXXIV Rogier, Madonna, New York, Sammlung Huntington.
XXXV Rogier, Die Madonna mit Paulus und einem Stifter, Rom, Kunsthandel.
XXXVI Rogier, Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XXXVII Rogier, Bildnis Carls des Kühnen, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XXXVIII Rogier, Bildnis eines Mannes, London, Sammlung Samuel.
XXXIX Rogier, Die Beweinung Christi, Haag, Mauritshuis.
XL Rogier, Der sog. Cambrai-Altar, Rechter Flügel, Madrid, Prado.
XLI Rogier, Die Verkündigung Mariae, New York, Metropolitan Museum.
XLII Rogier, Die Anbetung der Könige, Mittelbild des Columba-Altars, München, Pinakothek.
XLIII Der Meister von Flémalle (?), Die Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XLIV Der Meister von Flémalle, Die Vermählung Mariae, Madrid, Prado.
XLV Der Meister von Flémalle, Die Verkündigung Mariae, Madrid, Prado.
XLVI Der Meister von Flémalle, Die Verkündigung, Mittelbild des Merode-Altars, Westerloo, Sammlung Merode.
XLVII Der Meister von Flémalle, Flügel des Merode-Altars.
XLVIII Der Meister von Flémalle, Christus und Maria, Philadelphia, Sammlung Johnson.
XLIX Der Meister von Flémalle, Sibylle, Paris, Kunsthandel.
L Der Meister von Flémalle, Die Madonna im Zimmer, London, National Gallery.
LI Der Meister von Flémalle, Sterbender Schächer, Frankfurt, Staedel-Institut.
LII Der Meister von Flémalle, Die Madonna, Ausschnitt, Frankfurt, Staedel-Institut.
LIII Der Meister von Flémalle, Veronica, Frankfurt, Staedel-Institut.
LIV Der Meister von Flémalle, Die Dreifaltigkeit, Frankfurt, Staedel-Institut.

LV Der Meister von Flémalle, Bildnis eines Mannes, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LVI Der Meister von Flémalle, Bildnis eines Mannes, Versteigerung Chillingworth.

LVII Der Meister von Flémalle, Die Madonna am Kamin, Petersburg, Ermitage.

LVIII Der Meister von Flémalle, Henricus von Werl mit dem Täufer, Madrid, Prado.

LIX Der Meister von Flémalle, Die hl. Barbara, Madrid, Prado.

LX Der Meister von Flémalle, Die thronende Madonna, Aix-en-Provence.

LXI Der Meister von Flémalle, Kopie, Gottvater mit dem Leichnam Christi, Löwen, Museum.

LXII Der Meister von Flémalle, Kopie, Die Messe des hl. Gregor, Versteigerung Weber.

LXIII Der Meister von Flémalle, Kopie, Die Madonna in der Apsis, Luzern, Kunsthandel.

LXIV Der Meister von Flémalle, Kopie, die Anbetung der Könige, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXV Jacques Daret, Die Heimsuchung, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXVI Jacques Daret, Die Geburt Christi, New York, Sammlung Morgan.

LXVII Jacques Daret, Die Darreichung im Tempel, Paris, petit palais.

LXVIII Rogier-Nachfolger, Mariae Tempelgang, Escorial.

LXIX Rogier (?), Christus mit Johannes d. T., London, Sammlung Samuel.

LXX Rogier, Kopie, Kreuzabnahme, Wien, Sammlung Jurié.

LXXI Rogier, Kopie, Kreuzabnahme, Sigmaringen, Museum.

LXXII Rogier-Nachfolger, Die Kreuzigung Petri, Paris, Kunsthandel.

LXXIII Rogier, Kopie (?), Der hl. Lucas die Madonna malend, München, Pinakothek.

LXXIV Rogier, Kopie, Die Madonna, Brüssel, Gemäldegalerie.

Rogier, Kopie, Die Madonna, Brüssel, Gemäldegalerie.

LXXV Rogier, Kopie, Die Madonna, London, Kunsthandel.

Rogier, Kopie, Die Madonna, Paris, Kunsthandel.

LXXVI Rogier, Kopie, Die Madonna, Paris, Kunsthandel.

LXXVII Rogier (?), Die Madonna, Donaueschingen, Museum.

LXXVIII Rogier-Nachfolger, Die Madonna, Paris, Kunsthandel.

LXXIX Rogier, Kopie, Die Madonna mit Joseph und einem Heiligen, Paris, Versteigerung Cernuschi.

DRUCK VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

GETTY CENTER LIBRARY
ND 635 F71 1924
v.2 (1924) c. 1
Friedlander, Max J.,
Die altniederlandische Malerei.
MAIN
BKS
3 3125 00236 0135